XVIII

În Hotel de la Mole

Julien Sorel, eroul romanului *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830), un tânăr ambiţios şi pătimaş, fiul unui mic burghez din Franche-Comte, ajunge printr-un lanţ de împrejurări, după ce părăseşte seminarul din Besançon unde studia teologia, la Paris, ca secretar al unui mare senior, marchizul de la Mole, şi câştigă încrederea acestuia. Mathilde, fiica marchizului, e o fată de nouăsprezece ani, spirituală, răsfăţată, plină de fantezie şi atât de arogantă, încât propria ei situaţie şi anturajul ei încep să o plictisească. Naşterea pasiunii pentru acest *domestique* al tatălui ei este o mult admirată capodoperă a lui Stendhal. Una din scenele pregătitoare, în care începe să i se trezească interesul pentru Julien, se află în capitolul 4 din volumul doi:

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque *du marquis, à l'éternei proces de Frilair*:

— Monsieur, dit Julien tout a coup, diner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonte que Von a pour moi?

— C'est un honneur insigne! *reprit l'abbé, scandalise. Jamais M. N…*

L'academicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'apul'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

— C'est pour moi, monsieur, la pârtie la plus penible de mon emploi.

Je m'ennuyais moins au seminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu! mademaiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumee à l'amabilite des amis de la maison. J'ai peur de in endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller diner a quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, veritable parvenit, était fort sensibile à l'honneur de diner avec un grand seigneur. Pendant cu U s'efforcait defaire comprendre ce sentiment

Par Julien, un leger bruit leurfit tourner la fete. Julien vit *mademoiselle de*

La Mole qui écoutait. Îl *rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit quelque consideration pour Julien. Celuilă n'est*

Pas ne a genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbe. Dieu! cu U este laid.

ÎN HOTEL DE LA MOLE

U2

MIMESIS

A diner, Julien n osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eul la bohtl de lui adresser la parole. Ce jourlă on attendait beaucoup de monde, ellel engagea a rester…1

Scena face parte, după cum am spus, din evenimentele care stau la baza unei legături de dragoste pătimaşe şi tragice şi o pregătesc. Nu ne vor ocupa de funcţia şi valoarea ei psihologică, ce rămâne în afară e nostru. Ceea ce ne interesează în această scenă este următorul lucru:

Fii aproape ininteligibilă fără cunoaşterea amănunţită şi exactă a situaţiei politice, sociale şi economice într-un anumit moment istoric precis, n dinaintea, revoluţiei din iulie, ce corespunde subtitlului (dat de ed care îl aţe romanul: *Chronique le 1830*. Chiar şi plictiseala de la mai din saloanele acestei case nobiliare, de care se plânge Julien, nu e plictiseală obişnuită; ea nu e determinată de obtuzitatea personala ac care se în finesc acolo; există printre ei şi persoane foarte instruite, spirtuale, uneori importante, iar stăpânul casei este inteligent şi amabil; e vorba mai degrabă în această plictiseală de un fenomen istorico-po, epocii Restauraţiei, în secolul al XVII-lea, sau chiar al XVIII-lea, sal

Nu erau deloc plictisitoare. Dar încercarea făcută de Bourbom cu my

„L. Într& mneaţă, pe când lucra împreună cu preotul în biblioteca marchizului, la veşnicul proces împotriva lui Frilair, Julien întrebă pe neaşteptate:

— Pâlnie, faptul că iau zilnic masa cu doamna marchiză e o îndatorire a e o Uurăvoinţă faţă de mine? arademi

— E o n-are cinste! răspunse preotul, indignat. Niciodată domnul fN… –, e –

Damul, care de cincisprezece ani face tot ce se poate ca să-i fie pe Pla obţinute asemenea cinste pentru nepotul său, domnul Tanbeau. Ct; seam

— Pentru mine e partea cea mai (rea din slujbă. Nici la seminar nu în u atât. Câteodată o văd căscând până şi pe domnişoara de La Mole re.

Trebuie să fie obişnuită cu amabilitatea prietenilor casei. Mă tem să nu

Vă to; obţineţi-mi învoirea a iau masa, pe câţiva gologani, la vre

Precotul ca un adevărat parvenit, era foarte sensibil la cinstea de a lua un n-are senior. Pe când el se străduia să-l facă pe Julien să pni! «P

Simiţănând, un zgomot uşor leitrase atenţia. Lulien întoarse cap; °) evenise doiianisoara de La Mole care îl asculta şi se roşi. Domnişoara de la r ntru să cauie o carte şi auzise tot; ceea ce o îndemnă să capete oarecare şti

Juli. en. „El nu e născut să se ploconească aşa ca preotul cel bătrân. E

Urât; n-ai e! „dar ea avu

La nmsă, Julien nu îndrăzni s-o privească pe domnişoara de La N – oaspeţi, bunăutea să-i vorbească, în seara aceea, erau aşteptaţi o mulţime aşa. Ci îl sfătui să rămână.

Inadecvate de a reînvia stări cu totul depăşite şi condamnate de mult de către evenimente creează în cercurile oficiale, conducătoare, ale adepţilor lor o atmosferă de pură convenţie, de jenă şi de constrângere, în faţa cărora spiritul şi bunăvoinţa persoanelor în cauză sunt neputincioase. Despre ceea ce interesează pe toată lumea, despre problemele politice şi religioase şi prin urmare şi despre cele mai multe subiecte literare ale prezentului sau trecutului apropiat, nu trebuie să se vorbească în aceste saloane, sau cel mult numai cu fraze oficiale care sunt atât de nesincere, încât omul cu gust şi tact preferă să le evite. Ce deosebire faţă de cutezanţa spirituală din faimoasele saloane ale secolului al XVIII-lea, care bineînţeles nici nu visau ce primejdii contra propriei lor existenţe dezlănţuie! Acum primejdiile sunt cunoscute şi viaţa este dominată de teama ca nu cumva catastrofa din 1793 să se repete.

Conştienţi că nimeni nu mai crede în cauza pe care o reprezintă şi care n-ar rezista în nicio dispută deschisă, ei preferă să vorbească numai despre vreme, despre muzică sau despre palavrele vieţii de la curte; şi sunt obligaţi să accepte ca aliaţi burghezi îmbogăţiţi, snobi şi corupţi, care viciază complet atmosfera socială prin josnicia zelului lor şi teama că ar putea să-şi piardă averea pe nedrept agonisită. Atât despre plictiseală.

Dar chiar şi reacţia lui Julien, şi în genere prezenţa sa şi a

fostului său director de seminar, abatele Pirard, în casa marchizului de La Mole poate fi înţeleasă numai prin constelaţia politico-socială a momentului istoric dat.

Fire pasională şi plină de fantezie, Julien s-a entuziasmat din fragedă tinereţe pentru marile idei ale Revoluţiei şi ale lui Rousseau, pentru marile evenimente ale epocii napoleoniene; din fragedă tinereţe nu simte decât repulsie şi dispreţ pentru ipocrizia meschină şi corupţia măruntă, perversă, a păturilor care domină de la căderea lui Napoleon. El are prea multă fantezie, este prea ambiţios şi ahtiat de putere spre a se mulţumi cu o existenţă mediocră în sânul burgheziei, după cum îi propune prietenul său

Fouquét; observând că un om de origine mic-burgheză nu poate ajunge la o situaţie de conducere decât prin Biserica aproape atotputernică, el a devenit în mod deplin conştient un ipocrit; şi marele său talent i-ar asigura o carieră ecleziastică strălucită, dacă adevăratele sale sentimente personale şi politice, spontaneitatea pasională a firii sale, nu ar izbucni totuşi în momentele uotărătoare. Un astfel de moment în care se trădează este şi acesta când mărturiseşte fostului său profesor şi protector, abatele Pirard, ceea ce simte în salonul marchizei, deoarece libertatea spirituală care se manifestă aici nu

Poate fi imaginată fără un amestec de orgoliu intelectual şi superioritate lăuntrică, ce nu convine unui tânăr cleric şi unui protejat al casei, (în cazul

acesta special, sinceritatea nu-i pricinuieşte pagube; abatele Pirard este

Prietenul său, şi asupra martorei întâmplătoare părerea lui Julien face cu

Cucernicie
Din provii
MIMESIS

„— mpreisie decât s-ar putea aştepta sau teme.) Abatele e prezeiuat totul alta *vini parvem*> care ştie să preţuiască în mod deosebit onoarea de aici ca un compania *mai* mare senior şi de aceea nu este de acord cu a mânca», Mien. Pejtm a justifica acest dezacord, Stendhal ar fi putut de părerile luarăta suâunerea fără a crâcni în faţa răului acestei lumi, cu asemenea depijmă acia ce înseamnă răul, e o

atitudine tipică pentru janseconştiinţa f... abat de pirard e jansenist. Ştim din capitolele anterioare niştii sevejit\ caltate de director al seminarului teologic din Besançon, ale roman mufe persecuţii şi şicane din pricina jansenismului şi a avut de oai7 ai. f inaccesibilă oricăror intrigi, dat fiind că preoţimea sth influenţa iezuiţilor, într-un proces susţinut de marjua nvioie împotriva celui mai puternic adversar al său, vicarul chizul de epis (co lui abatele de Frilair, marchizul câştigase drept confident general al, pk ard ajmgând cu această ocazie să aprecieze inteligenţa şi pe abatef a; ele din urmăţ ca să-l scape din situaţia sa nesigură de lealitateaon:. a ourat o par Chie în Paris, primind ceva mai târziu ca la Besan>) art icular JulieQ Sordţ elevul preferat al abatelui, secretar iatitudinile şi relaţiile personajelor sunt deci strâns legate de

Caraorile tepocii condiţiile istorice, politice şi sociale ale timpului sunt

ÎTH – prejur? cis Mreţesute în acţiune, cum nu s-a mai întâmplat în nici atât de PWN plrecedeit, şi în nicio altă operă literară, chiar lucrări cu vădit

„* alt „Vlitiico-satiic; faptul că existenţa tragic concepută a unui om de caracterrm.] g ca lui *m*/*m* Sorel e atât de consecvent şi de principal

ÎN HOTEL DE LA MOLE

u

°rene! în istoria cântemporană cea mai concretă şi evoluând îatr – îi încadrat/en e –, a totul iou şi foarte important. Şi celelalte sfere de viaţa, va fenoiate Jjulien S>rd – familia tatălui său, casa primarului din Ver caref ţnal, seminal teologic din Besançon – sunt cu aceeaşi prea

* de ţaţe din pun* de vedere sociologic ca şi casa de La Mole, i m^3, detec™e figţurile se: undare, ca de pildă bătrânul preot Che Ian, sau va ttnadmra de: la *Dept de mediate*, n-ar fi de imaginat în afara &

Iirect Olspeciifice db epoca Restauraţiei aşa cum sunt date aici. Aceea lstoneentarfe a everimentelor din istoria contemporană găsim şi în ce fundair. Mcă incompletă şi limitată la un cadru pre *lom-ce*, dar pe deplin dezvoltată în operele de mai târziu, atâţi în *Amise die Parne*, care prezintă fireşte un câmp de acţiune i

Ofirt%rojgres, citea aceasta părând uneori un roman istoric cm»

Atins *euXai*, ronan din epoca lui Ludovic-Filip, pe care S»

„Ermiinat; îi forma în care există, elementul istorico-poh e lăsat

nnefiund coitopit încă cu necesitate în mersul acţiunii şi 1**

Exceslat tnatat în omoarăţie cu tema principală; dar poate ca in re amânv fina Stendhal ar fi realizat o îmbinare organică a întregului, în sfârşit, rjerile autobiografice sunt şi ele, în ciuda „egotismului" capricios şi oerent al stilului lor, mult mai strâns, mai esenţial, mai conştient şi mai oficret legate de aspectele politice, sociologice şi economice ale epocii decât scrierile corespunzătoare ale lui Rousseau sau Goethe; se vede că autorul a resimţit istoria contemporană mare şi reală cu totul altfel decât ei;

Rousseau n-a mai apucat-o, iar Goethe s-a păstrat la respectuoasă distanţă faţă de ea, chiar în ceea ce priveşte conformaţia sa spirituală.

Şi prin aceasta am spus totodată care au fost împrejurările ce au dat naştere, în această clipă şi la un om din această epocă, realismului modern tragic, istoric fundamentat: a fost prima din marile mişcări ale epocii moderne la care au participat în mod conştient mari mase umane, Revoluţia franceză cu toate zguduirile care, ca urmări ale ei, s-au răspândit în întreaga

Europă. Ea se deosebeşte de mişcarea Reformei, care n-a fost mai puţin violentă şi n-a produs răscoliri mai mici în mase, prin ritmul mult mai rapid al propagării, prin efectul asupra maselor şi modificările practice de viaţă pe un spaţiu relativ mare; căci progresele tehnice aproape concomitente în domeniul transporturilor şi comunicaţiilor, precum şi răspândirea învăţământului elementar, rezultat al înseşi tendinţelor Revoluţiei, au făcut posibilă o mobilizare a popoarelor mult mai rapidă şi mai unitară în ceea ce priveşte direcţia ei; fiecare individ a fost atins mult mai curând, mai conştient şi mai uniform de aceleaşi idei şi evenimente. A început pentru Europa acel proces de concentrare în timp atât a evenimentelor istorice înseşi, cât şi a asimilării br în conştiinţa fiecăruia; un proces care a făcut progrese uriaşe de atunci, permiţându-ne să prevedem o unificare a vieţii umane pe întreg pământul, care într-un anumit sens a şi fost realizată. Un asemenea proces zdruncină sau slăbeşte toate orânduirile şi rânduielile vieţii considerate valabile până atunci; ritmul modificărilor necesită un efort continuu, extrem de greu, în sensul adaptării lăuntrice, şi provoacă puternice crize de adaptare. Cine vrea să-şi dea seama de adevărata sa viaţă şi de locul ce-l ocupă în cadrul societăţii umane, e nevoit să facă aceasta pe o bază practică mult mai largă

Şi într-un context mult mai cuprinzător decât până acum şi să fie mereu conştient de faptul că terenul social pe care trăieşte nu este nici o singură

° apă stabil, ci se schimbă mereu în urma celor mai variate zguduituri.

Putem să ne punem întrebarea cum se face că întâia dată conştiinţa

Modernă a realităţii a început să se manifeste literar tocmai la Henri Beyle

Grenoble. Beyle-Stendhal a fost un om spiritual, plin de viaţă, indepen

™ent lăuntric şi curajos, dar totuşi n-a fost o figură cu adevărat mare. Ideile's" e sunt de multe ori energice şi geniale, dar inconsecvente, prezentate

Jrbitrar şi, în ciuda îndrăznelii de paradă, lipsite de siguranţă intimă şi de

ÎN HOTEL DE LA MOLE

MIMESIS

Continuitate; întreaga sa fire are ceva fragil; alternarea dintre sinceritatea realistă în ansamblu şi un stupid joc de-a v-aţi ascunselea în amănunte, între recea stăpâniire de sine, dăruirea senzuală hedonistă şi o vanitate nesigură, uneori sentimentală, nu este totdeauna uşor de suportat; limba sa e viu expresivă şi absolut originală, însă de mică respiraţie, inegală şi rareori capabilă de e se aplică desăvârşit obiectului. Dar chiar aşa cum era, el s-a oferit momentului; împrejurările l-au prins, l-au târât de ici colo, i-au hărăzit un destin aniume, neaşteptat; l-au format în aşa fel, încât a fost obligat să ţină cont de irealitate, ca nimeni altul înaintea lui.

Când a izbucnit revoluţia, Stendhal era copil de şase ani; când şi-a părăsit oraşul natal, Grenoble, şi vechea sa familie burgheză, înstărită începe atunci şi reacţionană, ostilă noilor orânduiri, şi s-a dus la Paris, era de şaisprezece ani. A sosit ficolo îndată după lovitura de stat a lui Napoleon; o rudă a sa.

Pierre Dara, era colaborator influent al primului consul şi, după câteva şovăiri şi întreruperi, Stendhal face carieră strălucită în administraţia napoleoniană. Ciu ocazia războaielor napoleoniene cunoaşte Europa; devine bărbat, chiar elegant om de lume şi, după cât se pare, şi un bun funcţionar, priceput în ale administraţiei, cu sânge

rece, pe care calmul nu-l părăseşte nici în clipele de primejdie. Avea vârsta de treizeci şi doi de ani când căderea lui Napoleofl l-a doborât şi pe el. Prima parte a carierei sale, activă, strălucită, încolonată de succes, trecuse. De acum înainte nu mai are nici profesiune, frici sălaş. Umblă după placul inimii, cât timp mai are un ban în pungă şi cât timp autorităţile bănuitoare din epoca postnapoleoniană nu au nimic de obiectat contra prezenţei lui. Dar, cu timpul, situaţia sa financiară se înrăutăţeşte; în 1821 e alungat de poliţia lui Metternich din Milano, unde se stabilise deocamdată; merge la Paris şi trăieşte acolo nouă ani fără meserie, singur, din mijloace foarte reduse. După revoluţia din iulie, prietenii lui îi ftc rost de un post în serviciul diplomatic; deoarece austriecii refuză împuternicirea pentru Triest, trebuie să meargă în calitate de consul în micul poft Civitavecchia; e o perioadă tristă pentru el şi i se fac uneoi mizerii când îşi prelungeşte prea mult călătoriile la Roma; poate în orice caz petrece câţiva ani în concediu la Paris, cât timp unul din protectorii lui este ministru de externe, în cele din urmă se îmbolnăveşte serios în

Civitavecchia şi capătă iar concediu pentru Paris; acolo moare în l lovit de apoplexie pe stradă, la mai puţin de şaizeci de ani. Aceasta e două parte a vieţii lui; în acest timp îşi face faima de om spiritual, ex

Pe care nu te poţi baza din punct de vedere moral şi politic; tot acum în să scrie mai întâi despre muzică, despre Italia şi arta italiană, despre abia la Paris, în vârsta de patruzeci şi trei de ani, pe vremea înfloririi rului romantic (în care a intervenit în felul lui), îşi publică primul roman

Această schiţă a vieţii lui urmăreşte să ne arate că Stendhal a ajuns să-şi dea seama de sine însuşi şi de scrisul realist abia când „pe luntrea salvatoare".

Era în căutarea unui port şi a descoperit cu această ocazie că pentru luntrea sa nu exista niciun port potrivit şi sigur; atunci când, fără a fi încă obosit şi descurajat, dar totuşi în vârsta de patruzeci de ani, cu strălucita carieră din tinereţe îngropată într-un trecut îndepărtat, singur şi destul de sărac, şi-a dat seama cu luciditate că nu-şi are nicăieri locul. Abia atunci, lumea socială care îl înconjura a devenit o problemă pentru el; sentimentul de a fi altfel decât ceilalţi, sentiment pe care îl purta până arunci cu uşurinţă şi mândrie, a devenit abia acum o temă ce se cerea în sfârşit stringent tratată. Literatura realistă a lui Stendhal s-a născut din nemulţumirile sale în

lumea postnapoleoniană şi din conştiinţa că nu face parte dintr-însa şi nu-şi are locul în ea. Nemulţumirea faţă de lumea dată şi neputinţa de a se încadra în ea sunt firește de natură romantic-rousseau-istă şi probabil că la Stendhal apăruseră încă din tinereţe; le găsim la el ca o predispoziţie, iar istoria tinereţii lui n-a putut decât să întărească astfel de înclinaţii care erau la modă, ca să spunem aşa, în generaţia sa; pe de altă parte, el şi-a scris amintirile din tinereţe.

Viaţa lui Henri Brulard, abia în deceniul al patrulea şi trebuie să ţinem cont de faptul că Stendhal a forţat motivele de izolare individualistă din perspectiva dezvoltării de mai târziu, din perspectiva anului 1832. Sigur este că motivele şi manifestările izolării sale şi ale poziţiei sale problematice faţă de societate sunt cu totul diferite de fenomenele corespunzătoare la Rousseau şi la urmaşii săi preromantici.

Spre deosebire de Rousseau, Stendhal avea înclinaţia, poate şi aptitudinea, de a acţiona practic; el voia să se bucure de plăcerile vieţii date şi nu s-a sustras dinaintea realităţii practice, nici ri-a început prin a o dispreţui, ci a încercat, şi la început cu succes, să o stăpânească. Urmărea succesul material şi plăcerea materială, admira energia şi arta de a trăi şi chiar şi visele sale scumpe (*le silence du bonheur*) sunt mai senzuale, mai consistente, mai dependente de societatea omenească şi de operele omeneşti

(Cimarosa, Mozart, Shakespeare, arta italiană) decât cele ale vestitului *promeneur solitaire*. Abia în momentul în care succesul şi plăcerile încep să-l părăsească, abia când împrejurările practice ameninţă să-i răpească temeiurile vieţii, societatea timpului său a devenit pentru el o problemă şi un subiect. Rousseau nu s-a ştiut descurca în lumea socială pe care a întâlnit-o şi care nu s-a schimbat considerabil în timpul vieţii sale; el s-a ridicat într-însa fără a deveni prin aceasta mai fericit şi fără a se împăca mai bine cu ea, în timp ce această viaţă părea să stea pe loc. Stendhal a trăit într-o perioadă în care societatea a fost zguduită de cataclisme consecutive; un cutremur l-a desprins din viaţa cotidiană prescrisă unui om de categoria lui

MIMESIS

Socială, l-a aruncat, ca şi pe alţii de o seamă cu el, în aventuri, evenimente,]

Responsabilităţi, încercări, experienţe în domeniul libertăţii şi dominaţiei!

Inimaginabile înainte; un alt cutremur l-a aruncat iarăşi înapoi într-un cotidian nou, care i se părea mai plictisitor, mai stupid şi mai puţin interesant]

Ca cel vechi; cel mai sesizant aspect era faptul că nici acest cotidian nul promitea să dureze; noi zguduiri pluteau în aer şi izbucneau pe ici, pe colo,]

Chiar dacă nu cu atâta violenţă ca primele. Interesul lui Stendhal, tocmai]

Fiindcă provenea din experienţele existenţei sale, nu se îndrepta spre struc-l tura unei societăţi posibile, ci spre modificările celei actuale. Avea merein prezentă perspectiva în timp, ideile sale fiind dominate de imaginea unorl forme şi mode care se schimbă fără încetare; cu atât mai mult cu cât îşi punea speranţa în această schimbare: în 1880 sau în 1930 voi găsi cititori!

Care mă vor înţelege! Iată câteva exemple. Vorbind despre *l'esprit* al lui

La Bruyère (în cap. 30 din *Henri Brulard*), îşi dă seama că acest tip de formaţie spirituală şi-a pierdut din valabilitate după 1789: *L'esprit*, *şi*!

Délicieux pour qui le seni, *ne dure pas*. *Comme une pêche passe en quelques*!

J*ours*, *l'esprit passe en deux cents ans*, *et bien plus vite*, *s* il y a *revoluţiorv dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles2*. În *Souvenirs d'egotisme* găsim o mulţime de perspective temporale, uneori cu adevărat profetice. El prevede (cap. 7, spre sfârşit) că „în perioada în care se vor citi aceste palavre" va fi devenit deja loc comun să faci clasele conducătoare responsabile de crimele hoţilor şi ucigaşilor; el se teme, la începutul capitolului 9, că toate ideile sale îndrăzneţe, pe care nu cutează să le susţină decât cu teamă, vor fi devenit platitudini la zece ani după moartea sa, dacă cerul îi va hărăzi o viaţă cu durată oarecum convenabilă, de optzeci, nouăzeci de ani; în capitolul următor vorbeşte despre unul din prietenii săi care cheltuieşte o sumă extraordinar de mare, cinci sute de franci, pentru a obţine favoarea unei *honnete femme du* peuple3, şi ca explicaţie adaugă: *cinq cents francs en 1832*, *c'est comme miile en 1872**, deci la patruzeci de ani după momentul în care scrie şi la treizeci după moartea sa. Şi cu câteva pagini mai departe găsim o frază interesantă în acelaşi sens, dar aproape ininteligibil, din cauza nestatorniciei ei; el

spune acolo că ar fi nedrept din partea lui *şi* vorbească de rău o femeie încă foarte tânără, deoarece poate că aceste

2. Spiritul, atât de desfătător pentru cel care-l simte, nu se păstrează. Aşa cum o piersică se trece în câteva zile, şi spiritul se trece în două sute de ani, şi mult mai repede chiar, dacă are loc o revoluţie în raporturile ce leagă clasele unei societăţi între ele.

3. Femeie cinstită din popor.

4. Cinci sute de franci în 1832 fac cât o mie în 1872.

ÎN HOTEL DE LA MOLE

Palavre vor fi tipărite la zece ani după moartea lui, şi continuă apoi: *Sije mets vingt*, *toutes les nuances de la vie seront changees*, *le lecteur ne verra plus que les masses*. *Et ou diable sont les masses dans ces jeux de mă pluine*? *c'est une chose a examiner5*. Pentru interpretarea acestui pasaj vreau să observ că *masses* trebuie tradus, dacă înţeleg eu bine, cu „linii mari". El se teme deci că la douăzeci de ani după moartea sa, viaţa se va fi transformat atât de mult, încât toate nuanţele vor fi devenit de neînţeles, şi cititorul nu va mai putea vedea decât liniile mari ale prezentării sale. „Dar unde sunt de fapt «liniile mari» în aceste jocuri ale peniţei mele?"

Am mai putea cita multe pasaje asemănătoare, dar nu este necesar; căci perspectiva în timp se manifestă peste tot. Stendhal tratează în lucrările sale realiste însăşi realitatea care îi iese în cale: *je prends au hasard ce qui se trouve sur mă route6*, spune el nu departe de pasajul citat mai sus; nu alege oamenii pe care vrea să-i cunoască; această metodă, cunoscută şi lui

Montaigne, e cea mai bună pentru a exclude arbitrarul propriei construcţii şi pentru a se abandona realităţii date. Realitatea pe care a întâlnit-o era însă astfel alcătuită, încât nu putea fi prezentată fără o continuă referire la schimbările uriaşe ale trecutului apropiat şi fără încercarea de a presimţi schimbările iminente în viitor; toate figurile omeneşti şi toate faptele umane se prezintă în opera lui pe un fundal agitat din punct de vedere politic şi social. Spre a ne da seama ce înseamnă aceasta, să facem o comparaţie cu cei mai cunoscuţi scriitori realişti ai secolului al XVIII-lea prerevoluţionar:

Cu Lesage sau cu abatele Prévost, cu excelentul Henry Fielding sau cu

Goldsmith; să ne gândim cu cât mai profund şi exact se ocupă el de aspectele contemporane reale decât Voltaire, Rousseau şi opera de

tinereţe a lui Schiller şi cu cât mai largă este baza sa decât a lui Saint-Simon, pe care l-a citit cu multă pasiune, în ediţia ce-i drept destul de incompletă care exista atunci, în măsura în care realismul modern serios nu poate prezenta omul altfel decât încadrat într-o realitate politico-socialo-economică în continuă dezvoltare – ceea ce azi se întâmplă în fiecare roman sau film –, Stehdhal este întemeietorul lui.

Totuşi, punctul de vedere din care Stendhal recepţionează evenimentele şi încearcă să le redea în angrenajul lor este încă foarte puţin influenţat de istorism; acesta pătrunsese în Franţa în vremea sa, dar l-a atins încă foarte puţin; tocmai de aceea am vorbit mai sus de perspectiva în timp şi conştiinţa

5. Dacă pun douăzeci, toate nuanţele vieţii vor fi schimbate şi cititorul nu va mai vedea decât liniile mari. Dar unde naiba sunt liniile mari în aceste jocuri ale peniţei mele? Rămâne de examinat.

6. Iau la întâmplare tot ceea ce-mi iese în cale.

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

Continuă a schimbărilor şi zguduirilor, dar nu de înţelegerea proceselor evolutive. Nu este prea uşor să descrii atitudinea lăuntrică a lui Stendhal faţă de fenomenele sociale. El încearcă să surprindă fiecare nuanţă a lor redă cu cea mai mare exactitate structura individuală a oricărui mediu; nu are un sistem raţionalist preconceput cu privire la factorii generali care determină viaţa socială, niciun model cu privire la felul cum trebuie să arate societatea ideală; dar în amănunte, prezentarea evenimentelor e la el orientată exact în sensul psihologiei clasice morale, spre acea *analyse du coeur humain* şi nu spre cercetarea sau intuirea forţelor istorice; aflăm la el motive raţionaliste, empiriste, senzualiste, dar aproape deloc motive romantico-istorice. Mathilde de La Mole şi familia ei sunt mândri de originea lor, ea însăşi are un cult fantastic pentru unul din strămoşii ei care a fost executat în secolul al XVI-lea din cauza unei conjuraţii; Stendhal reliefează acest lucru ca un important element sociologic şi psihologic al prezentării sale, dar nu are nicio înţelegere genetică în sens romantic pentru raţiunea de a fi şi funcţia nobilimii. Opiniile lui despre absolutism, religie şi Biserică, privilegii de clasă nu se deosebesc prea mult de ale unui iluminist oarecare, adică sunt pentru el o ţesătură de superstiţii, înşelătorie şi intrigă; în genere, intriga bine

pusă la punct joacă (alături de pasiune) un rol hotărâtor în economia acţiunii, în timp ce forţele istorice care stau la baza ei aproape nu se conturează. De bună seamă, toate acestea pot fi explicate prin prisma concepţiei sale politice, care era democratică şi republicană; ceea ce era suficient pentru a-l face imun faţă de istorismul romantic; în afară de aceasta, emfaza scriitorilor de tipul lui Chateaubriand îi displăcea în cel mai înalt grad (chiar şi de Rousseau, pe care îl iubise în tinereţe, se îndepărta tot mai mult). Pe de altă parte, el tratează şi acele clase sociale care ar trebui să-i fie mai apropiate, ţinând cont de concepţiile sale, extrem de critic şi fără nicio urmă de acele valori afective care la romantici erau legate de cuvântul

„Popor". Burghezia practică şi activă care câştigă prin mijloace cinstite bani îi inspiră o plictiseală de nebiruit, cum groază simte faţă de acea *vertu republicaine* a Statelor Unite, şi în ciuda obiectivităţii sale regretă dispariţia culturii sociale din *ancien régime*. *Mă foi*, *l'esprit manque* (spune el în cap. 30 din *Henri Brulard*), *chacun rezerve toutes şes forces pour un metier qui lui donne un rang dans le monde1*. Hotărâtoare nu mai este naşterea şi nici spiritul sau cultura personală a unui *honnete homme*, ci capacitatea profesională. Aceasta nu este o lume în care să poată trăi şi respira

Stendhal-Dominique. E adevărat că el poate, întocmai ca eroii săi, să lucreze şi să fie destoinic, la o adică. Dar cum să iei în serios pe timp mai îndelungat un lucru atât de material ca munca profesională! Iubirea, muzica, pasiunea, intriga, eroismul, iată lucruri pentru care merită să trăieşti… Stendhal este vlăstarul aristocrat al marii burghezii din *ancien régime*, el nu vrea şi nu poate să devină un *bourgeois* al secolului al XIX-lea. O spune singur întruna: vederile mele erau republicane încă din tinereţe, dar familia mea mi-a transmis prin ereditate instinctele aristocratice (*Brulard*, XIV); după revoluţie, publicul de teatru s-a prostit (*Brulard*, XXII); eu însumi am fost liberal (în anul 1821) şi am descoperit că liberalii sunt *outrageusement niais*.

(*Souvenirs d'egotisme*, VI); discuţia cu un *gros marchand de province* mă face să fiu toată ziua obtuz şi nefericit (*Egotisme*, VII şi *passim*): găsim cu grămada asemenea aserţiuni ca şi altele asemănătoare, ce fac aluzie uneori şi la constituţia sa trupească (*La nature în a donne les nerfs delicats et la peau sensibile d'unefemme9*, *Brulard*, XXXII). Uneori are impulsuri de-a dreptul socialiste: în anul 1811 n-a dovedit energie decât acea clasă *qui est en lutte avec les vrais*

besoins10 (*Brulard*, II) şi acest lucru nu este valabil numai pentru anul 1811. Dar mirosul şi gălăgia maselor îi par insuportabile, şi în operele sale, oricât ar fi de brutal realiste, poporul nu apare nici în sensul romantic „poporanist" şi nici în sensul socialist: numai mici burghezi şi uneori figuri de umplutură ca soldaţi, servitori de casă mare şi chelneriţe de cafenea. Stendhal tratează de preferinţă specificul peisajului sau al moravurilor, de pildă deosebirile dintre Paris şi provincie sau dintre francezi şi italieni, ori caracterul englezilor, adesea cu perspicacitate şi totdeauna pe temeiul propriei sale experienţe, uneori uşor incoerent şi unilateral. Dar cu toate că avem întotdeauna particularităţi direct observate şi nu exemple de structuri tipice generale ca la Montesquieu, acestea nu sunt aproape niciodată interpretate în mod genetico-istoric, ci servesc psihologiei populare moralist-anecdotice; am putea vorbi de moralism local; pentru o mai bună înţelegere a ceea ce vrem să spunem aici, să se citească de pildă impresiile de la data de l şi 4 ianuarie 1817 din *Rome*, *Naples et Florence*.

Individul izolat îi apare mai puţin ca produs al condiţiei sale istorice şi contribuind la formarea ei, cât ca un atom în această condiţie; omul pare să fie aruncat aproape la întâmplare în mediul în care trăieşte şi care constituie o rezistenţă mai mult sau mai puţin uşor de învins, nu însă un sol nutritiv propriu-zis de care să fie organic legat, în afară de aceasta, concepţia lui

Stendhal despre om este, în linii mari, precumpănitor materialistă şi

7. Pe cinstea mea că lipseşte spiritul, fiecare îşi rezervă toate forţele pentru o meserie care-i dă un rang în lume.

8. Revoltător de neghiobi.

9. Natura mi-a dat nervii delicaţi şi piele sensibilă de femeie.

10. În luptă cu adevăratele nevoi.

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

J 2 3

Senzualistă, şi iată o dovadă excepţională în *Henri Brulard* (XXVI);

J'appelle caractere d'un homme să maniere habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins qualificatifs, l'ensemble de şes habitudes morales11. Dar fericirea, chiar dacă la

oamenii superiori organizaţi poate fi găsită numai în spirit, în artă, pasiune sau glorie, are la el totdeauna o nuanţă mult mai senzuală şi mai terestră ca la romantici.

Aversiunea faţă de vrednicia filistină, faţă de tipul de *bourgeois* care se forma acum, ar putea fi şi romantică, dar e greu să ne închipuim un romantic care să-şi încheie descrierea repulsiei ce i-o provoacă strângătorii de averi cu următoarele cuvinte: *J'ai eu le rare plaisir defaire toute mă vie ăpeupres ce qui meplaisaitn* (*Brulard*, XXXII). Concepţia sa despre spirit şi libertate este încă întru totul cea a secolului al XVIII-lea prerevoluţionar, deşi reuşeşte doar anevoie şi cam forţat să o realizeze în propria sa persoană. Stendhal trebuie să-şi plătească libertatea cu sărăcie şi izolare interioară şi chiar exterioară, şi spiritul trece uşor în paradox, amar şi jignitor: *une gaiţe qui fait peurn* (*Brulard*, VI). Spiritul său nu mai are siguranţa de sine a epocii lui Voltaire; el nu-şi domină existenţa sa socială, nici măcar o parte însemnată a ei, şi anume relaţiile sexuale, cu acea facilă deprindere a unui mare senior din *ancien régime*; Stendhal afirmă chiar că a devenit spiritual numai pentru a-şi ascunde pasiunea faţă de o femeie pe care n-a posedat-o – *cette peur*, *miile fois repetee*, *a été*, *dans le fait*, *le principe dirigeant de ma vie pendant dix ans14* (*Egotisme*, cap. 1). Asemenea trăsături îl fac să pară un epigon, care încearcă zadarnic să reînvie formele de viaţă ale unei epoci revolute; alte elemente ale caracterului lui Stendhal, obiectivitatea brutală a realismului său, curajoasa autoafirmare a persoanei sale faţă de trivialul *juste milieu* care se năştea acum şi multe altele îl arată drept un precursor al unor anumite forme spirituale şi de viaţă mai târzii; el simte şi trăieşte însă permanent realitatea timpului prezent ca o rezistenţă. Tocmai de aceea realismul său – deşi nu s-a format deloc, sau numai în mică măsură, dintr-o caldă înţelegere genetică a evoluţiei istorice – este atât de energic şi de strâns legat de existenţa sa; realismul acestui *cheval ombrageux* este un produs al luptei pentru autoafirmarea sa şi aşa se explică faptul că nivelul stilistic al marilor sale romane realiste se apropie mult mai mult de noţiunea veche, mare şi

11. Înţeleg prin caracterul unui om maniera sa obişnuită de a vâna norocul său, în termeni mai clari, dar mai puţin caracteristici, ansamblul obiceiurilor sale morale.

12. Am avut rara plăcere să fac aproape toată viaţa ceea ce-mi plăcea.

13. O veselie înfricoşătoare.

14. Această teamă, repetată de o mie de ori, a fost, de fapt, principiul conducător al vieţii mele timp de zece ani.

Eroică despre tragic decât nivelul stilistic al celor mai mulţi realişti de mai târziu: Julien Sorel este mult mai mult „erou" decât personajele lui Balzac sau Flaubert.

În alt sens, după cum spuneam mai sus, el se apropie foarte mult de contemporanii săi romantici: prin lupta împotriva limitelor stilistice dintre realism şi tragic, în această privinţă îi depăşeşte chiar, căci este mult mai consecvent şi mai autentic, şi datorită acestei concordanţe a şi putut să apară în 1822 ca partizan al noii direcţii.

Se ştie că regula stilistică clasic-estetică ce excludea orice realism material din operele tragic-serioase a pierdut din greutate încă în timpul secolului al XVIII-lea; am vorbit despre aceasta în cele două capitole anterioare.

Chiar şi în Franţa această slăbire poate fi constatată încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea; în a doua jumătate, nivelul stilistic mediu a fost propovăduit, atât teoretic, cât şi practic, în special de Diderot, fără ca el să poată depăşi însă pateticul burghez, în romanele sale, mai ales în *Le Neveu de Rameau*, ne sunt prezentate cu o anumită seriozitate personaje din viaţa de toate zilele, dacă nu chiar din păturile de jos; dar seriozitatea ne aminteşte mai mult de moralismul şi satira iluminismului decât de realismul secolului al XIX-lea. În figura şi opera lui Rousseau găsim deja clar un germene al dezvoltării viitoare. După cum spune Meinecke în cartea sa despre istorism (II, 390), Rousseau putea „să ajute la trezirea noii înţelegeri pentru individual, chiar fără a pătrunde la o gândire deplin istorică, doar prin dezvăluirea propriei sale personalităţi incomparabile". Meinecke se referă aici la gândirea istorică; ceva similar se poate spune şi despre realism. Rousseau nu este propriu-zis realist; el are faţă de subiectele sale, uneori şi faţă de propria sa viaţă, un interes atât de apologetic şi moral-critic, aprecierea evenimentelor este la el atât de puternic determinată de principiile sale de drept natural, încât realitatea lumii sociale nu devine subiect nemijlocit; totuşi, exemplul *Confesiunilor*, în care autorul încearcă să prezinte propria sa existenţă în adevăratele sale raporturi cu viaţa contemporană, este important ca model stilistic pentru acei scriitori care aveau mai multă înţelegere faţă de realitatea dată decât avea el. Şi mai importantă poate, din cauza

influenţei indirecte asupra realismului serios, este politizarea noţiunii idilice despre natură: ea a creat un ideal de viaţă utopic care a exercitat, după cum se ştie, o mare sugestie şi despre care se credea că poate fi realizat direct; acest ideal se opunea realităţii existente, istoric create, şi această opoziţie devenea cu atât mai puternică şi tragică, cu cât reieşea mai evident că realizarea sa eşua. Astfel, realitatea practică, istorică a devenit într-un fel necunoscut înainte, o problemă mult mai concretă şi directă.

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

În primele decenii după moartea lui Rousseau, influenţa acelei decepţii uriaşe asupra preromantismului francez a fost, bineînţeles, chiar opusă:

Tocmai scriitorii cei mai importanţi au manifestat tendinţa de a se refugia din faţa realităţii contemporane. Revoluţia, Imperiul, ca şi epoca Restauraţiei sunt sărace în opere literare realiste. Eroii romanelor preromantice trădează o repulsie uneori aproape patologică de a se ocupa de viaţa contemporană.

Chiar şi pentru Rousseau contradicţia dintre naturalul pe care îl dorea şi realitatea determinată istoric pe care o întâlnea devenise tragică; dar pe el această contradicţie l-a îndemnat să lupte pentru cucerirea naturalului. El nu mai era în viaţă atunci când revoluţia şi Napoleon au creat, ce-i drept, condiţii cu totul noi, dar nu naturale în sensul său, ci o situaţie încă o dată complicată istoric; generaţia următoare, puternic influenţată de ideile şi speranţele sale, a trăit rezistenţa victorioasă a istoricului real şi tocmai cei care suferiseră cel mai puternic înrâurirea lui nu s-au putut adapta noii lumi care le spulberase complet nădejdile. Ei au ajuns în opoziţie faţă de această lume ori s-au îndepărtat de ea. De la Rousseau ei nu mai păstrează decât dezbinarea interioară, înclinaţia spre fuga de societate, necesitatea de a se separa şi a fi singur; cealaltă latură a lui Rousseau, atitudinea revoluţionară şi combativă, dispăruse la dânşii. Împrejurările exterioare care au distrus unitatea vieţii spirituale şi influenţa covârşitoare a literaturii în Franţa au contribuit de asemenea la această evoluţie; aproape nu există o operă literară mai importantă scrisă între izbucnirea revoluţiei şi căderea lui Napoleon, în care să nu se arate simptome ale acestui refugiu din faţa realului contemporan, şi ele sunt încă foarte răspândite în grupurile romantice de după 1820.

În forma cea mai pură şi desăvârşită se arată la Senancour. Raporturile celor mai mulţi preromantici cu realitatea socială a epocii sunt, tocmai prin caracterul lor negativ, mult mai serios problematice decât cele ale societăţii iluministe. Mişcarea rousseau-istă şi marea decepţie pe care a suferit-o au fost o premisă pentru naşterea concepţiei moderne despre realitate. Opunând cu pasiune starea naturală a omului realităţii vieţii istoric formate, Rousseau a făcut din aceasta o problematică practică; abia acum s-a devalorizat prezentarea neproblematică şi imobilă a vieţii în stilul secolului al XVIII-lea.

Romantismul, care în Germania şi Anglia se formase cu mult înainte şi ale cărui tendinţe istorice şi individualiste se pregăteau de mult şi în Franţa, a ajuns să se manifeste din plin după 1820, şi anume, cum se ştie, tocmai principiul amestecului stilurilor a fost declarat de Victor Hugo şi de prietenii săi drept lozinca mişcării lor; într-însul apărea mai frapantă opoziţia faţă de tratarea clasică a subiectelor şi faţă de limba literară clasică. Dar chiar şi la Victor Hugo ia o formă exagerat antitetică: ceea ce îl preocupă pe el e combinarea sublimului şi grotesculuidoi poli stilistici în care nu se ţine cont de real. De fapt, el nu încearcă să prezinte printr-un act de comprehensiune realitatea dată, ci reliefează deosebit de pregnant, atât în subiecte istorice, cât şi în cele contemporane, polii stilistici ai sublimului şi grotesculuiori alte contraste etice şi estetice, încât acestea se izbesc unul de altul; astfel iau naştere, ce-i drept, efecte puternice, deoarece forţa expresivă a lui Hugo e viguroasă şi sugestivă, dar ele sunt neverosimile şi, în ce priveşte redarea vieţii omeneşti, false.

Un alt scriitor din generaţia romantică, Balzac, care dispunea de tot atâta putere creatoare şi de mult mai multă aplicaţie la realitate, şi-a asumat ca sarcină deosebită redarea vieţii contemporane şi poate fi privit, alături de

Stendhal, drept întemeietorul realismului modern. El este cu şaisprezece ani mai tânăr decât Stendhal, dar primele sale romane caracteristice apar cam în acelaşi timp cu ale lui Stendhal, adică în jurul anului 1830. Ca exemplu al modului său de prezentare reproducem mai întâi portretul doamnei Vauquer, proprietara unei pensiuni, de la începutul romanului

Le Pere Goriot, scris în anul 1834. Portretul este precedat de o descriere foarte exactă a cartierului în care se găseşte pensiunea, a casei însăşi, a celor două încăperi de la parter; toate la un loc ne dau o

puternică impresie de mizerie, de răpănos şi stătut şi odată cu descrierea materială ni se sugerează şi atmosfera morală. După zugrăvirea aranjamentului interior al sufrageriei apare în fine şi stăpâna casei:

Cette plece est dans tout son lustre au moment ou, vers sept heures du matin, le chat de Mme Vauquer precede să maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes etfait entendre son ronron matinal. Bientôt la veuve se montre, attifee de son bonnet de iulie sous lequel penă un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en tra înassant şes pantoufles grimacees. Să face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez a bec de perroquet; şes petites mais potelees, sapersonne deduc comme un rât d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle ou suinte le malheur, ou s'est blottie la speculation, et don't Mme Vauquer respire l'air chaudement fetide sans en être ecoeuree. Să *figure fraâche comme une premiere gelee d'automne, şes yeux rides dont l'expressionpasse du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute să personne explique la pension, comme la pension implique să personne.*

Le bagne ne va pas sanst argousin, vous n'imagineriezpas l'un sans l'autre.

L'embonpoint blafard de cettepetite femme est reproduit de cette vie, comme le typhus est la conséquence exalaisons d'un hopital. Sonjupon de laine tricotee, qui depasse să premiere jupe faite avec une vieille robe, et dont la

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

O*uate's echappe par lesfentes de l'etoffe lezardee, resume le salon, la salle a manger, lejardinet, annonce la cuisine etfaitoressentir lespensionnaires.*

*Quand elle es*t la *ce spectacle est complet. Agee d'environ cinquante ans.*

Mme Vauquer ressemble a toutes lesfemmes qui ont eu des malheurs. Elle à l'oeil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendarmer pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prete a *tout pour adoucir son sort, a lâvrer Georges ou Pichegru, şi Georges ou Pichegru etaient encore a livrer.*

Neanmoins elle est bonne femme au fond, disent les

pensionnaires, *qui la croient sans fortune en l'entandanî geindre et tousser comme eux*. *qu'avait ete M*. *Vauquer*? *Elle ne s'expliquait jamais sur le defunt*. *Comment avait-il pierdu să fortune*? „*Dans les malheurs*", *repondait-elle*. Îl*'s était mal conduât envers elle*, *ne lui avait laisse que les yeux pour pleurer*, *cette maison pour vivre*, *et le droit de ne compatir a aucune infortune*, *parce que*, *disait-elle*, *elle avait souffert tout ce cu'il est possible de souffrir15*.

15. Încăperea aceasta se arată în toată splendoarea ei dimineaţa, către ceasul şapte, când motanul doamnei Vauquer, luând-o înaintea stăpânei, sare de pe un dulap pe altul, mustăceşte după laptele din cele câteva străchini acoperite cu farfurii şi începe a toarce cu noaptea-n cap. Îndată se înfăţişează şi văduva, gătită cu boneta ei de tul, de sub care atârnă o buclă rotundă de păr fals, ce alunecă într-o parte;

Calcă agale, târşâindu-şi papucii scâlciaţi. Faţa-i bătrâioară şi bucălată, din mijlocul căreia nasul iese ca un plisc de papagal; mâinile mici şi durdulii, mutra ei grăsană ca de ţârcovnic, sânii revărsaţi, care tremură la fiecare pas – toate se potrivesc de minune cu această sală, unde mizeria se prelinge ca igrasia pe pereţi, unde s-a cuibărit specula şi al cărei aer dospit şi înmiresmat e respirat de doamna Vauquer fără nicio scârbă. Chipu-i rece ca întâia brumă de toamnă, ochii împresuraţi de zbârcituri, cu expresia lor care trece de la surâsul profesional al dansatoarei la posaca încruntare a cămătarului, pe scurt, întreaga ei făptură te lămureşte asupra pensiunii, după cum pensiunea te lămureşte asupra persoanei sale. Temniţa nu merge fără temnicer; una fără alta nu pot fi închipuite. Buhăiala gălbejită a acestei femei mărunte este produsul vieţii acesteia, după cum tifosul este consecinţa emanaţiilor dintr-un spital. Juponul ei de lână tricotată, mai lung decât fusta croită dintr-o rochie mai veche şi ale cărei scame curg prin găurile stofei mâncate de vreme, reprezintă parcă, luate la un loc, salonul, sala de mâncare şi grădiniţa, vestesc înfăţişarea culmei şi parcă-ţi spune cam cum trebuie să arate clienţii pensiunii. Cu ea aici, tabloului nu-i mai lipseşte nimic. Având aproape cincizeci de ani, doamna Vauquer seamănă cu toate femeile care au trecut prin grele impasuri. Are ochi sticloşi, înfăţişarea nevinovată a unei codoaşe, care mai întâi îţi respinge cu indignare târgul, pentru ca apoi să-ţi poată smulge o plată mai bună, şi care, ca să trăiască bine, e gata la orice; gata să vândă pe Georges sau Pichegru, dacă Georges sau Pichegru n-au fost încă vânduţi. Totuşi, clienţii pensiunii, auzind-o oftând şi

văicărindu-se ca şi dânşii, o

Portretul stăpânei se leagă de apariţia ei matinală în sufragerie; femeia apare în acest centru al activităţii ei, anunţată puţin vrăjitoresc prin pisica ce sare pe bufet, şi apoi începe o descriere amănunţită a persoanei ei.

Descrierea e dominată de un motiv principal, repetat de mai multe ori:

Motivul consonanţei dintre persoana ei pe de o parte şi încăperea în care se găseşte, pensiunea pe care o conduce, viaţa pe care o duce pe de altă parte;

Pe scurt, consonanţa dintre persoana ei şi ceea ce noi (şi uneori chiar şi

Balzac) numim *milieu-ul* ei. Această consonanţă e sugerată cât se poate de convingător: mai întâi prin aspectul veşted, gras, murdar şi respingător al trupului şi îmbrăcămintei ei, totul coincizând cu aerul din cameră pe care ea îl inspiră fără scârbă; puţin mai târziu, în legătură cu faţa şi mimica ei, motivul e reluat mai moralist şi anume accentuând energic corelaţia dintre persoană şi *milieu*: să *personne explique la pension*, *comme la pension implique să personne*; tot aici converge şi comparaţia cu galerele. Urmează apoi o expunere mai degrabă medicală în *care-l'embonpoint blafard* al doamnei Vauquer ca produs al vieţii ei este comparat cu tifosul ca urmare a exalaţiilor unui spital, în cele din urmă, fusta ei e apreciată ca un fel de sinteză a diferitelor încăperi din pensiune, anticipând gustul produselor culinare şi prevestindu-i pe locatarii pensiunii; această fustă devine pentru o clipă simbolul *milieu-ului* şi apoi totul e încă o dată rezumat prin propoziţia: *quand elle es*t la *ce spectacle est complet*; nici nu mai trebuie deci să aşteptăm dejunul şi pe locatari, totul fiind dinainte cuprins în persoana ei. Nu pare deci ca diferitele reluări ale motivului concordanţei să fie ordonate premeditat şi tot atât de puţin probabil este ca Balzac să fi urmat un plan sistematic în descrierea apariţiei doamnei Vauquer; succesiunea obiectelor amintite – boneta, frizura, papucii, faţa, mâinile, trupul, iarăşi faţa, ochii, corpolenţa, fusta – nu prezintă nici urmă de compoziţie; nu se indică nicio separare între îmbrăcăminte şi trup şi nicio limită între caracterele fizice şi semnificaţia morală, întreaga descriere, aşa cum am analizat-o, se adresează fanteziei recreatoare a cititorului, aducerii-aminte în legătură cu persoane asemănătoare şi medii asemănătoare, văzute

cândva; teza „unităţii stilistice" a *milieu*-*tim*, în care sunt încadraţi şi oamenii, nu se justifică raţional, ci e prezentată, ca stare de fapt sensibilă şi penetrantă, pur cred săracă lipită pământului şi spun că la urma urmei e o biată femeie de treabă.

Ce va fi fost pe vremuri domnul Vauquer? Ea nu vorbea niciodată despre răposatul. Cum îşi pierduse averea? „Cu necazurile", răspundea ea. Faţă de dânsa se purtase rău: nu-i lăsase decât ochii, ca să plângă; casa aceasta, ca să aibă din ce trăi şi dreptul de a nu lua parte la suferinţele semenilor săi, pentru că, după cum singură spunea, îndurase ea însăşi toate suferinţele de pe lume.

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

Sugestivă, fără demonstraţie, într-o propoziţie ca aceasta: *şes petites mains potelees, să personne deduc comme un rât d'église*… *Sont en harmonie avec cette salle oii suinte le malheur*… E*t doni Mme Vauquer respire l'air chaudement fetide*… teza concordanţei cu tot ce cuprinde într-însa (semnificaţia sociologico-morală a mobilierului şi a obiectelor de îmbrăcăminte, determinabilitatea elementelor încă invizibile ale mediului din cele înainte date ş.a.m.d.) e deja presupusă; observaţiile despre galere şi tifos sunt doar comparaţii sugestive şi nu demonstraţii sau începuturi de demonstraţie. Lipsa de ordine şi iraţionalitatea textului sunt consecinţele grabei cu care lucra

Balzac, dar ele nu sunt totuşi întâmplătoare, deoarece însăşi graba este în bună parte urmarea faptului că scriitorul era posedat de propriile sale imagini sugestive. Motivul unităţii mediului l-a prins pe el însuşi cu atâta forţă, încât obiectele şi persoanele care formează un *milieu* capătă pentru el de multe ori un fel de a doua semnificaţie, diferită de cea raţional inteligibilă, dar mult mai esenţială: o semnificaţie pe care o definim cel mai bine cu adjectivul „demoniac", în sufrageria cu mobilele şi obiectele sale uzate şi jerpelite, dar totuşi inofensive pentru o minte calmă, neînrâurită de fantezie.

„Musteşte nefericirea, stă pitită specula" – în acest cotidian trivial se ascund vrăjitoare alegorice şi în locul văduvei plinuţe şi neglijent îmbrăcate vedem pentru o clipă apărând un şobolan. Este deci vorba de unitatea unui anumit spaţiu de viaţă, unitate resimţită ca o concepţie totalitară demoniac-organică, prezentată mai cu seamă cu mijloace sugestive şi senzoriale.

Partea ce urmează în textul nostru, unde motivul concordanţei

nu mai apare, se ocupă de caracterul şi antecedentele doamnei Vauquer. Ar fi greşit însă a vedea în această separare dintre apariţie pe de o parte, caracter şi antecedente pe de altă parte, un principiu compoziţional intenţionat; şi în această a doua parte apar caracteristici corporale (*l'oeil vitreux*), şi foarte adesea Balzac ordonează altminteri materialul sau amestecă elementele corporale, morale şi istorice ale unui portret. Prezentarea caracterului şi a antecedentelor nu urmăreşte în cazul nostru să clarifice ceva din ele, ci

„Să pună în adevărata lumină" obscuritatea doamnei Vauquer, şi anume în penumbra demoniei subaltern-triviale. Cât despre antecedente, proprietara pensiunii face parte din categoria femeilor de aproximativ cincizeci de ani *qui ont eu des malheurs* (plural!); Balzac nu dă niciun amănunt în legătură cu antecedentele vieţii ei, ci reproduce, în parte prin vorbire indirectă, palavrele lamentoase, formate din locuri comune, pe care obişnuieşte să le dea ca răspuns celor care îi pun cu milă întrebări. Dar şi aici foloseşte pluralul imprecis, care se sustrage unei explicaţii mai clare: soţul ei decedat şi-a pierdut averea *dans des malheurs*; exact aşa cum, câteva pagini mai departe, o altă văduvă suspectă spune despre soţul ei, despre care pretinde că a fost conte şi general, că a căzut *sur les champs de bataille*. În concordanţă cu aceasta este demonia vulgară a caracterului doamnei

Vauquer; ea pare să fie *bonne femme au fond*, pare săracă, dar posedă, după cum aflăm mai târziu, o avere frumuşică şi e în stare de orice murdărie pentru a-şi îmbunătăţi un pic soarta – meschinăria josnică şi ordinară a ţelurilor acestui egoism, amestecul de prostie, viclenie şi ascunsă vitalitate sporeşte impresia de respingător şi fantomatic; ne vine iar în minte comparaţia cu un şobolan sau cu alt animal căruia fantezia umană îi atribuie cu oroare o putere demonică. Partea a doua a descrierii e deci o completare a celei dintâi: după ce în prima parte doamna Vauquer a fost prezentată ca o sinteză a unităţii spaţiului de viaţă dominat de ea, în a doua parte e aprofundat caracterul ei impenetrabil şi abject, care trebuie să se răsfrângă asupra acestui spaţiu.

Balzac a simţit în toată opera sa, întocmai ca în acest text, mediile cele mai variate ca o unitate organică, ba chiar demonică, şi a încercat să transmită şi cititorului această senzaţie. El nu's. – a mulţumit, asemenea lui

Stendhal, să-şi situeze personajele, al căror destin îl povesteşte cu gravitate, într-un cadru istoric-contemporan şi social bine determinat, ci a conceput această legătură ca necesară: fiecare spaţiu de viaţă devine pentru el o atmosferă morală şi sensibilă care îmbibă peisajul, locuinţa, mobila, uneltele, corpul, caracterul, relaţiile, ideile, activitatea şi soarta oamenilor, iar situaţia istorică generală apare la rândul ei ca o atmosferă complexă care cuprinde toate spaţiile de viaţă luate în parte. E notabil faptul că acest lucru i-a reuşit cel mai bine şi în modul cel mai autentic în cazul cercurilor burgheziei pariziene mijlocii şi mici şi în cazul provinciei, pe când prezentarea societăţii înalte pare, fără voia sa, de multe ori melodramatică, falsă şi chiar comică pe alocuri. Exagerarea melodramatică se manifestă şi în alte părţi; dar în timp ce în cazul păturilor de jos şi mijlocii aceasta nu impietează decât rareori asupra autenticităţii ansamblului, el nu poate crea o veritabilă atmosferă nici în cazul vârfurilor sociale, nici al celor spirituale.

Realismul atmosferic balzacian este un produs al epocii sale, ea însăşi fiind parte componentă şi produs al unei atmosfere. Aceeaşi formă spirituală – forma romantică –, cea care a resimţit mai întâi în mod atât de puternic şi senzual unitatea stilistică de atmosferă a epocilor anterioare, care a descoperit Evul Mediu, Renaşterea şi totodată specificul istoric al culturilor străine (Spania, Orientul), aceeaşi formă spirituală a promovat şi înţelegerea organică a specificului atmosferic contemporan în cele mai variate aspecte ale sale. Istorismul atmosferic şi realismul atmosferic sunt strâns legate unul de altul; Michelet şi Balzac sunt purtaţi de aceleaşi curente.

Evenimentele care au avut loc în Franţa între 1789 şi 1815 şi ecourile lor în

MIMESIS

Următoarele decenii au avut drept rezultat faptul că realismul modern, contemporan, s-a dezvoltat mai devreme şi mai puternic tocmai în Franţa, iar unitatea politico-culturală a ţării i-a dat în această privinţă un mare avans faţă de Germania; realităţile franceze puteau fi cuprinse ca un întreg în toată varietatea lor. Nu mai puţin decât transpunerea romantică în ansamblul atmosferic al diferitelor ambianţe a contribuit la dezvoltarea realismului modern şi un alt curent romantic, şi anume amestecul stilurilor despre care am vorbit pe larg, datorită căruia personaje din pături sociale diferite, cu toate complicaţiile lor de viaţă practic-cotidiene, un Julien Sorel, ca şi

bătrânul Goriot sau doamna Vauquer, au putut deveni obiectul unei prezentări literare serioase.

Aceste consideraţii generale mi se par edificatoare; mult mai dificil e să descrii cu oarecare exactitate concepţiile dominante în modul special de prezentare al lui Balzac. Datele oferite de el în acest sens sunt numeroase şi ne dau multe puncte de reper, dar sunt confuze şi contradictorii; pe cât de inventiv şi bogat în idei ni se înfăţişează Balzac, pe atât de puţin i-a fost dat să separe între ele diferitele elemente ale propriei sale atitudini, să capteze iruperea imaginilor şi comparaţiilor sugestive, dar neclare în expuneri noţionale şi să aibă în general o atitudine critică faţă de fluxul propriei sale inspiraţii. Toate reflecţiile sale filosofice, deşi pline de observaţii vii şi originale, ajung la o macroscopie fantezistă care ne aminteşte de contemporanul său Hugo; pentru explicarea artei sale realiste este însă nevoie tocmai de o precaută separare a curentelor care concură într-însa.

În „Avant-propos" la *Comedie Humaine* (apărut în 1842) Balzac purcede la explicarea operei sale cu o comparaţie între regnul animal şi societatea umană, inspirat fiind în această privinţă de teoriile lui Geoffroy

Saint-Hilaire. Influenţat de filosofia speculativă a naturii la modă atunci în

Germania, acest biolog susţinea principiul unităţii tipice în organizare, adică ideea că în organizarea plantelor (şi animalelor) există un plan general;

Balzac aminteşte cu această ocazie sistemele altor mistici, filosofi şi biologi

(Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Bonnet, Needham), pentru a ajunge în fine la următoarea formulare:

Le createur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les etres organises. L'animal est un principe qui prend să forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les differences de să forme, dans les milieux oii îi est appele a se developper...16

16. Creatorul nu s-a folosit decât de unul şi acelaşi prototip pentru toate fiinţele organizate. Animalul e un principiu care-şi ia forma exterioară, sau, pentru a

Acest principiu e transpus imediat asupra societăţii umane:

La Société (cu iniţială mare, ca mai înainte *Nature*) *ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux ou son action se deploie, autant d'hommes differents eu il y a de varietes en zoologie*?"

Şi apoi el compară deosebirile dintre un soldat, un muncitor, un funcţionar administrativ, un avocat, un pierde-vară, un savant, un om de stat, un negustor, un marinar, un poet, un sărac, un preot, cu cele dintre lup, leu, măgar, corb, rechin ş.a.m.d.

De unde rezultă în primul rând că el încearcă să fundamenteze concepţiile sale despre societatea umană (tipul de om diferenţiat de medii) prin analogii biologice; cuvântul *milieu*, care apare aici pentru prima dată în sens sociologic şi căruia îi era destinată o carieră atât de mare (Taine pare să-l fi preluat de la Balzac), l-a învăţat de la Geoffroy Saint-Hilaire, care la rândul lui l-a transplantat din fizică în biologie; acum trece din biologie în sociologie. Biologismul la care se gândeşte Balzac este, după cum reiese din numele citate de el, mistic, speculativ şi vitalist; în acelaşi timp însă, reprezentarea-model, principiuj „animal" sau „om", nu e deloc luat imanent, ci oarecum ca idee platonică reală; diferitele genuri şi specii sunt doar *formes extérieures*; şi în afară de aceasta ele nu sunt date ca schimbătoare în funcţie de o istorie internă, ci ca fixe (un soldat, un muncitor etc., ca un leu, un măgar). Semnificaţia propriu-zisă a ideii de *milieu*, aşa cum a utilizat-o practic în romanele sale, n-a fost, după toate aparenţele, pe deplin sesizată aici de Balzac. Chiar dacă nu cuvântul, dar conceptul – *milieu* în sensul social – a existat cu mult înaintea lui; Montesquieu posedă fără nicio îndoială această idee; dar în timp ce Montesquieu acordă mult mai multă importanţă condiţiilor naturale (climă, sol) decât celor născute din istoria umană şi în timp ce el se străduieşte să construiască diferitele medii ca forme tipice stabile în care aplică de fiecare dată modelul de constituţie şi legislaţie potrivit pentru ele, Balzac este din punct de vedere practic stăpânit cu totul de elementele structurale ale mediului său, în istorică şi continuă devenire; şi niciun cititor nu va ajunge de la sine la ideea pe care Balzac pare să o susţină în „Avant-propos", când spune că pe el îl interesează numai tipul „om" sau tipurile specifice („soldat", „negustor"); ceea ce ne apare este figura individuală, concretă, cu formă lăuntrică proprie, cu istorie vorbi mai exact, elementele diferenţiale proprii formei sale, din mediile în care este chemat să se dezvolte…

17. Societatea nu face ea din om, după mediile în care se

desfăşoară acţiunea sa, tot atâţia oameni deosebiţi câte varietăţi există în zoologie?

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

Lăuntrică proprie, născută din imanenţa condiţiei istorice, sociale, corporale etc. Şi care se schimbă; nu vedem „soldatul", ci pe colonelul Bridau la

Issoudun, concediat după căderea lui Napoleon, decăzut şi aventuros

(La *Rabouilleuse*).

După temerara comparaţie între diferenţierea zoologică şi sociologică.

Balzac se străduieşte, ce-i drept, să scoată în evidenţă caracterele specifice pentru *Société* faţă de *Nature*; ele rezidă în primul rând în varietatea mult mai mare a vieţii şi moravurilor umane, ca şi în posibilitatea, inexistentă în regnul animal, de a trece dintr-o specie în alta (*l'epider*… D*evienptair de*

France, *et le noble descendparfois au dernier rang social*™); apoi, diferitele specii se întrec *(la femme d'un marchand est quelquefois digne d'etre celle d'un prince*…; *dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femeile d'un mâle*™); menţionate fiind şi conflictele amoroase, rare la animale, şi gradul diferit de inteligenţă la diferiţii oameni.

Fraza rezumativă sună: *L'etat social a des hasards que ne se permet pas la*

Nature, *car îi est la Nature plus la Société*™. Pe cât de imprecis şi macroscopic este acest pasaj, pe cât de mult suferă din cauza lui *proton pseudos* al comparaţiei pe care se bazează, el conţine totuşi o comprehensiune istorică instinctivă (*Ies habitudes*, *Ies vetements*, *Ies paroles*, *Ies demeures*…

C*hangent au gre des* civilizations21); găsim de asemenea şi elemente dinamico-vitaliste (*şi quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalite se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie…22*). Nimic însă despre posibilităţile deosebite de înţelegere de care dispune omul faţă de om; nici măcar în formulare negativă, şi anume că omul nu are înţelegere faţă de animal; dimpotrivă, relativa simplitate a vieţii sociale şi psihice a animalelor este prezentată ca stare de fapt obiectivă şi abia către sfârşit găsim o

aluzie la caracterul subiectiv al unor asemenea constatări: … *Ies habitudes de chaque animal sont, a nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps…23*

18. Băcanul… Devine *pair* al Franţei, iar nobilul coboară uneori în ultimul rang social.

19. Soţia unui negustor e uneori demnă de a fi soţia unui prinţ…; în Societate, femeia nu se potriveşte întotdeauna a fi femela unui mascul.

20. Statutul social comportă un hazard pe care Natura nu şi-l permite, el fiind Natura plus Societate.

21. Obiceiurile, veşmintele, cuvintele, locuinţele… Se schimbă după placul civilizaţiilor.

22. Dacă unii savanţi nu admit încă faptul că Animalitatea se transpune în Umanitate printr-un imens curent de viaţă…

23… obiceiurile fiecărui animal sunt, cel puţin după câte credem noi, întotdeauna asemănătoare, în mod constant…

După această trecere de la biologie la istoria umană, Balzac continuă cu o polemică la adresa istoriografiei obişnuite, căreia îi reproşează de a fi neglijat până acum istoria moravurilor; aceasta şi-a propus *el* să o scrie.

Dar nu aminteşte încercările de istorie a moravurilor făcute începând cu secolul al XVIII-lea (Voltaire); deci nu ajunge nici la o analiză care să explice deosebirile dintre propria sa prezentare a moravurilor şi cea a eventualilor predecesori; numai Petronius e amintit, în faţa greutăţilor ridicate de ceea ce şi-a propus (o dramă cu trei sau patru mii de personaje), el se simte încurajat de exemplul romanelor lui Walter Scott; aici ne mişcăm întru totul în lumea istorismului romantic. Şi claritatea ideii este adeseori umbrită de formulările pline de efect sau de fantezie; de pildă *faire concurrence à l'état-Civil2** poate fi greşit înţeles, iar propoziţia *le hasard est le plus grand romancier du monde25* necesită în cazul unei concepţii istorice cel puţin un comentariu. Câteva motive caracteristice şi importante ies însă bine în evidenţă: în primul rând conceperea romanului de moravuri ca istorie filosofică şi, în genere, părerea susţinută şi cu alte ocazii că activitatea sa este istoriografie, idee la care vom mai reveni; apoi justificarea tuturor stilurilor, de orice nivel, în operele de acest gen; şi în fine intenţia sa de a-l depăşi pe Walter Scott prin cuprinderea tuturor romanelor într-un întreg, o prezentare globală a societăţii

franceze din secolul al XIX-lea, ceea ce pentru el constituie de asemenea operă de istorie.

Dar cu aceasta planul său nu s-a epuizat; el vrea să dea încă separat socoteală de *les raisons ou la raison de ces effets sociaux26* şi, dacă i-a reuşit cel puţin să caute *ce moteur social*, vrea să şi *mediter sur les principes naturels et voir en quoi Ies Sociétés s'ecartent ou se rapprochent de la regie eternelle*, *du vrai*, *du beau*? *21*. Nu ne interesează aici faptul că nu-i este dat să întreprindă expuneri teoretice în afara cadrului narativ, şi că deci nu putea încerca să-şi realizeze planurile teoretice decât tot în formă de romane;

Este interesant să constatăm doar că filosofia „imanentă" a romanelor sale de moravuri nu i-a fost suficientă şi că această insatisfacţie îl determină să utilizeze aici, după atâtea explicaţii biologice şi istorice, modele clasice – *la regie eternelle*, *le vrai*, *le beau*; categorii pe care nu le mai poate valorifica practic în romanele sale.

24. A face concurenţă Stării Civile.

25. Hazardul este cel mai mare romancier din lume.

26. Motivele sau motivul acestor efecte sociale.

27. Să mediteze asupra principiilor naturale şi să vadă prin ce anume Societăţile se depărtează sau se apropie de regula eternă, a adevărului, a frumosului.

MIMESIS

Toate aceste motive – biologice, istorice, clasic-moraliste – se găsesc de fapt împrăştiate în opera sa. Comparaţiile biologice îi plac lui Balzac foarte mult: vorbeşte despre fiziologie sau zoologie cu ocazia fenomenelor sociale, despre *anatomie du coeur humain*, compară în textul analizat mai sus efectele unui mediu social cu exalaţiile care provoacă tifosul şi, într-un loc din

Pere Goriot, spune despre Ratignac că s-a dedat învăţăturii şi seducţiilor luxului *avec l'ardeur don't est saisi l'impatient calice d'un dattier femeile pour les fecondantes poussieres de son hymenee*™. Nu e nevoie să citäm motive istorice, deoarece spiritul individualizam şi atmosferic al istorismului este spiritul întregii sale opere, vreau să citez însă cel puţin unul din numeroasele pasaje pentru a arăta că avea permanent în faţa lui reprezentări istorice. Pasajul provine din romanul provincial *La Vieillefille*; e vorba de doi domni mai în vârstă, care locuiesc în Afecon, unul din ei e un tipic *ci-devant*, celălalt un profitor de pe urma revoluţiei, care a dat faliment:

Les époques deteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la verile de cel axiome par l'opposition des teintes historiques empreintes dans leurs physionomies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs costutnes29.

Şi într-alt loc din acelaşi roman, în legătură cu o casă din Afecon, vorbeşte despre un *archetype* pe care l-ar reprezenta; nu e vorba aici de arhetipul unei abstracţiuni anistorice, ci de cel al caselor burgheze de pe o bună parte a Franţei; casă, al cărei caracter local pitoresc l-a descris mai înainte, ar merita cu atât mai mult să ocupe un loc în această operă, cu cât *îi explique des mozurs et reprezente des idées*. Elementele biologice şi istorice se unesc foarte bine în opera lui Balzac, în ciuda unor obscurităţi şi exagerări, fiindcă ambele se potrivesc cu caracterul ei romantico-dinamic care uneori trece chiar în romantico-magic şi demoniac; în ambele cazuri se simte influenţa unor „forţe" iraţionale, în schimb, moralismul clasic pare adeseori un corp străin. El se manifestă mai ales în înclinaţia lui Balzac spre formularea de sentinţe general-moraliste. Luate ca observaţii izolate, acestea sunt uneori spirituale, dar de cele mai multe ori sunt excesiv de generalizate;

Uneori nu-s nici măcar spirituale şi, dacă iau proporţiile unei relatări mai

28. Cu ardoarea ce cuprinde caliciul nerăbdător al unui curmal-femelă în contact cu pulberile rodnice ale fecundării.

29. Epocile îşi pun amprenta asupra oamenilor care le străbat. Cele două personaje confirmau adevărul acestei axiome prin opoziţia dintre trăsăturile istorice întipărite pe fizionomiile, în vorbirea, în ideile şi veşmintele lor.

ÎN HOTEL DE LA MOLE

Întinse, degenerează adeseori în vorbărie curata rscurte din *Pere Goriot*: te va

Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard

(*La science et l'amour*) *sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre*.

— *S'il est un sentiment inne dans le coeur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exerce a tout moment en faveur d'un être faible*?

— *Quand on connaît Paris, on ne croit a rien de ce qui s'y dit, et*

l'on ne dit rien de ce qui s'y fait.

— *Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée*? 30

Minimul pe care îl putem spune despre asemenea sentinţe este că nu merită de cele mai multe ori generalizarea pe care o capătă. Sunt idei născute sub impresia situaţiei momentane, uneori foarte potrivite, uneori absurde, nu totdeauna de bun-gust. Balzac are ambiţia să fie un moralist clasic, uneori dăm de-a dreptul de reminiscenţe din La Bruyère (de exemplu un pasaj din

Pere Goriot, în care se descriu efectele fizice şi sufleteşti ale posesiunii banilor, cu ocazia sumei trimise lui Rastignac de către familia sa). Dar aceasta nu se potriveşte nici cu stilul, nici cu temperamentul său. Cele mai izbutite formulări se găsesc în mijlocul naraţiunii, atunci când nici nu se gândeşte să moralizeze; aşa de pildă, când *la vieillefille* spune sub inspiraţia momentului despre Mademoiselle Cormon: *Honteuse elle-mêmes, elle ne devinait pas la honte d'autrui*.

În ce priveşte planul general, care s-a format treptat în conştiinţa lui, există la Balzac şi alte idei interesante, mai ales din perioada în care l-a formulat definitiv: în scrisorile din jurul anului 1834. Trei motive se cer special relevate în aceste autointerpretări; ele se găsesc toate trei într-o scrisoare către doamna de Hańska (*Lettres à l'étrangere*, Paris, 1899, scrisoarea din 26 octombrie 1834, 200 – 206), unde citim (205) următoarele:

Les Études de Moeurs reprezenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractere d'homme ou de

30. [Poezia femeilor este fericirea, după cum fardul este găteala lor. – (Ştiinţa şi iubirea…) sunt asimptote ce nu se întâlnesc niciodată.

— Dacă există un sentiment înnăscut al inimii omeneşti, acela nu este oare orgoliul protecţiunii exercitat în fiecare clipă în favoarea unei fiinţe slabe?

— Cel care cunoaşte Parisul nu crede în nimic din ce se vorbeşte şi nu vorbeşte despre nimic din ce se petrece acolo.

— Un sentiment nu este oare o lume cuprinsă într-un gând?]

31. Ruşinoasă ea însăşi, nu bănuia ruşinea altcuiva.

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

F*emme, ni une maniere de vivre, ni une profession, ni une zone*

sociale, *ni un pays français*, *ni quoi que ce soit de l'enfance*, *de la vieillese*, *de l'âge mur*, *de la politique*, *de la justice*, *de la guerre* alt *ete oublié*.

Cela pose, *l'histoire du coeur humain tracee fii a fi*, *l'histoire sociale faite dans toutes şes parties*, *voilà la base*. *Ce ne seront pas des faits imaginaires*; *ce sera ce qui se passe partout32*.

Din cele trei motive la care mă gândesc, două pot fi recunoscute imediat;

Mai întâi intenţia atotcuprinzătoare de a da o enciclopedie a vieţii, din care nicio parte să nu lipsească; apoi realitatea ei comună oarecare: *ce qui se passe partout*. Al treilea motiv e inclus în cuvântul *histoire*. În această *histoire du coeur humain* sau *histoire sociale* nu e vorba de „istorie" în sensul obişnuit: nici de cercetare ştiinţifică a unor evenimente petrecute, ci de inventare relativ liberă, nu de *history*, ci *defiction* (expresiile englezeşti sunt deosebit de clare); nici de trecut, ci de prezentul contemporan, care se întinde cel mult cu câţiva ani sau decenii în trecut. Dacă Balzac defineşte ale sale *Études de Mceurs au dix-neuvième siècle* drept istorie – tot aşa Stendhal dăduse romanului său *Le Rouge et le Noir* subtitlul de *Chronique du dix-neuvième siècle* –, aceasta însemnă în primul rând că el îşi concepe activitatea sa inventivă, de plăsmuire artistică, drept o activitate de interpretare a istoriei, ba chiar de filosofie a istoriei, aşa cum reiese chiar din

„Avant-propos"; în al doilea rând că el concepe prezentul ca istorie, şi anume prezentul ca născându-se din istorie. De fapt, oamenii săi şi atmosferele sale, oricât de actuale, sunt prezentate întotdeauna ca fenomene izvorâte din evenimentele şi forţele istorice; ajunge să ne amintim de felul în care descrie naşterea averii lui Grandet (*Eugenie Grandet*) sau de cariera lui Du Bousquier (*La vieille fille*), sau de cea a bătrânului Goriot, pentru a ne da seama de aceasta; înainte de apariţia lui Stendhal şi Balzac nu găsim nicăieri ceva similar într-o formă atât de conştientă şi de precisă şi Balzac depăşeşte cu mult pe Stendhal în ceea ce priveşte legătura organică dintre om şi istorie. O asemenea concepţie şi practică sunt întru totul istoriste.

Să revenim încă o dată la motivul al doilea – *ce ne seront pas des faits imaginaires*; *ce sera ce qui se passe partout*. Aceasta arată că invenţia nu se hrăneşte numai din fantezia liberă, ci din viaţa reală, aşa cum se oferă ea peste tot. Balzac are faţă de această viaţă variată, îmbibată de istorie.

32. Studiile de moravuri vor înfăţişa toate efectele sociale, fără a

fi uitată nicio situaţie din viaţă, nicio fizionomie, niciun caracter de bărbat sau femeie, niciun mod de viaţă, nicio profesiune, nicio zonă socială, niciun ţinut francez, niciun amănunt din copilărie, bătrâneţe, maturitate, politică, justiţie, război.

Prezentată fără scrupule cu tot ce e cotidian, practic, urât şi ordinar într-însa, o atitudine asemănătoare cu cea a lui Stendhal: înfăţişând-o real-cotidian

— Istoric, o ia în serios şi chiar în tragic. Lucru ce nu s-a întâmplat încă niciodată de la instaurarea gustului clasic, şi nici chiar înainte în modul acesta practic-istoric, orientat spre conştiinţa socială de sine însuşi a omului, începând cu clasicismul şi absolutismul francez mai cu seamă, nu numai că tratarea realului cotidian a devenit mult mai limitată şi mai decentă, dar şi în felul de a-l considera s-a renunţat, oarecum din principiu, la tragic şi problematic. Am încercat să explicăm acest lucru în capitolele anterioare; un subiect din realitatea practică putea fi tratat comic, satiric, didactic-moralist;

Unele subiecte din anumite domenii limitate ale cotidianului contemporan ajungeau până la nivelul stilistic mediu al pateticului; mai departe nu se mergea. Viaţa real-cotidiană, chiar şi a păturilor mijlocii ale societăţii, era considerată ca aparţinând stilului umil; spiritualul şi importantul Henry

Fielding, care atinge atâtea probleme morale, estetice şi sociale, rămâne pururi în limitele tonului satiric-moralist şi spune în *Tom Jones* (XIV, cap. 1):

…that kind of nove îs which, like this I am writing, is one of the comic class33.

Pătrunderea seriozităţii existenţiale şi tragice în realism, aşa cum am constatat-o la Stendhal şi Balzac, este, fără îndoială, strâns legată de marea mişcare romantică a amestecului stilurilor, definită prin cuvântul de ordine

„Shakespeare contra Racine", şi socot forma stendhalian-balzaciană, amestecul de serios şi realitate cotidiană, mult mai hotărâtoare, mai autentică şi mai importantă decât cea a grupului lui Victor Hugo, care voia să contopească sublimul cu grotescul.

Noutatea atitudinii şi noua categorie de subiecte care erau acum tratate serios, problematic, tragic, au dus la dezvoltarea treptată a unei specii cu totul noi de stil serios sau, dacă vrem, de stil sublim; nici nivelurile stilistice antice, nici cele creştine, nici cele shakespeariene

sau cele raciniene n-au putut trece pur şi simplu asupra noilor subiecte; o oarecare nesiguranţă s-a manifestat la început în felul atitudinii serioase.

Stendhal, al cărui realism s-a născut din rezistenţa împotriva unui prezent pe care îl detesta, a păstrat în atitudinea sa încă mult din instinctele secolului al XVIII-lea. Eroii săi amintesc încă de figuri de genul lui Romeo, Don

Juan, Valmont (*din liaisons*. *dangereuses*) şi Saint-Preux; într-însul e vie în primul rând figura lui Napoleon; eroii romanelor sale gândesc şi simt împotriva epocii, pretându-se doar cu dispreţ la intrigile şi uneltirile din prezentul

33… acea categorie de romane, la fel ca cele pe care le-am scris, face pane din genul comic.

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

Postnapoleonian; deşi se amestecă permanent motive ce ar avea caracter de comedie conform concepţiei mai vechi, un lucru este totuşi sigur pentru el, şi anume că figura pentru care simte interes tragic şi pentru care cere şi cititorului să simtă acelaşi lucru, trebuie să fie un adevărat erou, mare şi îndrăzneţ în ideile şi pasiunile sale. Libertatea inimii generoase, libertatea pasiunii are la el încă mult din înălţimea aristocratică şi din jocul cu viaţa care ţin mai degrabă de *ancien régime* decât de burghezia secolului al XIX-lea.

Balzac îşi cufundă mult mai adânc eroii în determinarea seculară; dar a pierdut măsura şi limita a ceea ce înainte era socotit tragic şi nu posedă încă seriozitatea obiectivă faţă de realitatea modernă, deoarece aceasta se va dezvolta abia mai târziu. Orice complicaţie, oricât de cotidiană şi de trivială e luată de el cu vorbe mari drept tragică, orice manie drept pasiune; el e mereu dispus să facă din oricare nefericit comun un erou sau un sfânt; dacă e vorba de o femeie, o compară cu un înger sau cu o madonă; pe orice ticălos energic sau în genere pe orice personaj ceva mai sumbru îl demonizează; iar pe bietul moş Goriot îl numeşte *ce Christ de la paternite*. Ceea ce era conform cu temperamentul său agitat, fierbinte şi necritic şi conform de asemenea cu moda romantică de a simţi peste tot forţe demonice oculte şi de a urca expresia până la melodramatic.

În generaţia următoare, ce apare în deceniul al şaselea, se manifestă o puternică reacţie în această privinţă; la Flaubert, realismul

devine imparţial, impersonal şi obiectiv, într-o lucrare preliminară asupra „imitaţiei serioase a cotidianului" am analizat din acest punct de vedere un pasaj din *Madame*

Bovary şi voi repeta aici, cu mici modificări şi prescurtări, paginile respective, deoarece se angrenează perfect în expunerea de faţă şi deoarece probabil lucrarea citată n-a ajuns să fie cunoscută de mulţi cititori din cauza locului şi momentului apariţiei (Istanbul, 1937). Pasajul respectiv se găseşte în capitolul 9 din prima parte a romanului *Madame Bovary* şi sună astfel:

Mais eétait surtout aux heures des repas cu elle n'en pouvait plus, *dans cette petite salle au rei-de-chaussee*, *avec la poete qui fumait*, *la porte qui criait*, *Ies murs qui suintaient*, *Ies paves humides*; *toute l'amertume de l'existece lui semblait servie sur son assiette*, el, à la *fumee du bouilli*, *îi montait du fond de son ame comme d'autres bouffees d affadissement*.

Charles était long a manger; *elle grignotait quelques noisettes*, *ou bien*, *appuyee du conde*, *s'amusait*, *avec la pointe de son couteau*, *de faire des raies sur la toile ciree34*.

Pasajul reprezintă punctul culminant al unei prezentări ce are ca temă nemulţumirea Emmei faţă de viaţa ei din Tostes. Ea a sperat mult timp într-o întâmplare neaşteptată care să dea o nouă întorsătură acestei vieţi lipsite de eleganţă, aventură şi iubire, în fundul provinciei, alături de un bărbat mediocru şi plictisitor; s-a pregătit chiar în vederea acestui fapt, s-a îngrijit de persoana şi de casa ei, oarecum pentru ca să merite acea întorsătură a sorţii şi să fie vrednică de ea; dar cum schimbarea nu are loc, e cuprinsă de nelinişte şi disperare. Flaubert descrie aceasta în mai multe tablouri care zugrăvesc anturajul Emmei, aşa cum îl vede ea acum; caracterul dezolant, monoton, cenuşiu, fad, înăbuşitor şi fără ieşire îi apare clar în faţa ochilor abia de când nu mai întrevede nicio nădejde. Pasajul nostru este punctul culminant al zugrăvirii disperării ei. Ni se relatează apoi cum

Emma lasă toate din casă în paragină, cum se neglijează şi pe ea şi devine bolnăvicioasă, încât soţul ei se hotărăşte să părăsească Tostes, crezând că soţiei lui nu-i priieşte clima.

Luat în sine, pasajul ne zugrăveşte un tablou, soţul şi soţia împreună la masă. Dar tabloul n-a fost zugrăvit de dragul său şi ca atare, ci e subordonat subiectului dominant, disperarea Emmei. Din cauza aceasta nu este prezentat cititorului în mod direct: aici se află

doi oameni la masă şi acolo se află cititorul care îi priveşte; ci dimpotrivă, cititorul o vede mai întâi pe Emma, despre care a fost mult vorba în paginile anterioare, şi abia prin ea vede tabloul. Nemijlocit vede numai starea sufletească a Emmei şi indirect, prin prisma acestei stări, în lumina sentimentelor ei, vede cum se desfăşoară prânzul. Primele cuvinte ale pasajului: *Mais c'était surtout aux heures des repas cu elle n'en pouvait plus*… Enunţă tema şi tot ceea ce urmează nu este decât elaborarea ei. Nu numai determinările ce depind de *dans* şi *avec* şi care indică locul reprezintă prin îngrămădirea de amănunte ale nemulţumirii ei un comentariu la *elle n'en pouvait plus*, ci şi propoziţia următoare, care aminteşte scârba ce i-o provocau felurile de mâncare, se supune intenţiei principale prin sens şi prin evoluţie ritmică. Iar dacă mai departe citim

Charles était long a manger, aceasta este, ce-i drept, o nouă propoziţie din punct de vedere gramatical şi o nouă mişcare din punct de vedere ritmic, dar nu este totuşi decât o reluare, o variantă a motivului principal; propoziţia primeşte adevărata semnificaţie abia prin contrastul dintre felul lui tihnit de a mânca şi scârba ei şi apoi mişcările deznădejdii ei nervoase. Bărbatul care

34. Dar mai ales la orele când trebuia să stea la masă, nu mai putea să rabde sala aceea mică de jos, cu soba care fumega, cu uşa care scârţâia, cu pereţii asudaţi, cu lespezile umede; i se părea că-i serveşte în farfurie toată amărăciunea vieţii ei şi, prin aburii rasolului, din fundul sufletului se ridicau parcă alte adieri dezgustătoare. Charles mânca încet; ea ronţăia câteva alune sau, rezemată în cot, îşi trecea timpul trăgând linii pe muşama cu vârful cuţitului.

MIMESIS

Mănâncă fără să bănuiască nimic devine ridicol şi oarecum fantomatic;

Când Emma îl priveşte cum şade şi mănâncă, el devine cauza principală, propriu-zisă, a lui *elle n'en pouvait plus*; căci toate celelalte amănunte care trezesc disperarea – încăperea tristă, mâncarea obişnuită, lipsa unei feţe de masă, aspectul dezolant al ansamblului – îi apar ei, şi prin aceasta şi cititorului, ca ceva ce stă în legătură cu el, ce porneşte de la el şi care ar fi cu totul altfel dacă el ar fi altfel decât este.

Astfel, situaţia nu e dată pur şi simplu ca tablou, ci mai întâi apare

Emma şi prin ea situaţia. Nu este însă vorba, ca în unele romane

scrise la persoana întâi şi ca în alte opere asemănătoare de mai târziu, de o simplă redare a conţinutului conştiinţei Emmei, a ceea ce simte şi cum simte.

Adevărat că de la dânsa porneşte lumina care luminează tabloul, dar este în acelaşi timp şi parte componentă a tabloului, îl ocupă, având un loc într-însul. Prin aceasta ne aminteşte de vorbitorul din scena lui Petronius, în capitolul 2; doar că mijloacele utilizate de Flaubert sunt altele. Nu Emma vorbeşte aici, ci scriitorul. *Le poete quifumait*, *la porte qui criait*, *Ies murs suintaient*, *Ies paves humides*: toate acestea sunt văzute şi simţite şi de

Emma, dar ea nu ar fi în stare să le dea această expresie concisă. *Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*: ea are desigur o astfel de senzaţie, dar dacă ar dori s-o exprime, n-ar suna astfel; pentru o asemenea formulare îi lipseşte perspicacitatea şi onestitatea rece a confesiunii. Firește, aceste cuvinte nu cuprind nicidecum existenţa lui Flaubert, ci numai existenţa Emmei; Flaubert nu face decât să dea împlinire lingvistică materialului pe care ea îl oferă în pura sa subiectivitate. Dacă Emma ar fi în stare de aceasta, n-ar mai fi ceea ce este, s-ar depăşi pe ea însăşi şi s-ar salva. Aşa însă nu numai că vede, dar este ea însăşi văzută ca persoană care vede şi judecată ca atare, prin simpla definire, clară, a existenţei ei subiective şi prin prisma propriilor ei sentimente. Dacă mai încolo (partea a doua, capitolul 12, aproximativ la pagina 2) citim: *jamais Charles ne lui paraissait aussi desagreable*, *avoir les doigts aussi carres*, *l'esprit aussi lourd*, *Ies faţons şi communes*…35, ne gândim poate timp de o clipă că această combinaţie ciudată este îngrămădirea afectivă a motivelor pe care aversiunea Emmei faţă de soţul ei le aduce de fiecare dată la suprafaţă şi că ea însăşi pronunţă, oarecum în sinea ei, aceste cuvinte, că este deci un caz de „vorbire indirectă liberă". Dar aceasta ar fi o eroare. Există de fapt câteva pretexte paradigmatice ale aversiunii Emmei, dar ele au fost combinate planificat de către scriitor, nu de simţămintele Emmei. Căci Emma simte

35. Charles nu i se părea niciodată atât de neplăcut, cu degetele atât de butucănoase, cu mintea atât de greoaie, cu apucături atât de ordinare.

Mult mai mult şi mai confuz; ea vede şi alte lucruri în afară de acestea, în ce priveşte trupul, manierele, îmbrăcămintea lui; apar

amintiri, între timp îl aude vorbind, îi simte eventual mâna, respiraţia, îl vede umblând, bonom, mărginit, neapetisant şi fără să bănuiască nimic; o grămadă de impresii confuze. Clar conturat e numai rezultatul, aversiunea faţă de el, pe care trebuie să o ascundă. Flaubert mută preciziunea conturului în domeniul impresiilor; el alege, aparent fără nicio intenţie, trei dintre ele, care sunt însă luate în mod exemplar din domeniul trupului, al spiritului şi al comportamentului; şi le prezintă în aşa fel, de parcă ar fi trei şocuri care o lovesc unul după altul pe Emma. Aceasta nu este deloc o redare naturalistă a conştiinţei. Şocurile naturale se nasc, de fiecare dată, cu totul altfel.

Recunoaştem aici mâna ordonatoare a scriitorului care rezumă concis intima confuzie sufletească în direcţia spre care tinde de la sine: în direcţia „aversiune faţă de Charles Bovary". Această ordonare a simţămintelor lăuntrice nu-şi împrumută, firește, criteriile din exterior, ci chiar din materialul efectiv. Este un cât de ordonare care se cere pentru ca starea sufletească să se transforme de la sine în vorbire, fără niciun alt amestec.

Comparând această modalitate de prezentare cu cea a lui Stendhal şi

Balzac, trebuie să anticipăm că şi aici se întâlnesc cele două caracteristici hotărâtoare ale realismului modern; şi aici sunt tratate serios evenimente cotidian-reale dintr-o pătură socială joasă, din mica burghezie provincială;

Despre caracterul anumit al acestei seriozităţi vom mai vorbi; şi tot aici evenimentele cotidiene sunt încadrate precis şi adânc într-o epocă contemporan-istorică precisă (epoca regalităţii burgheze); ce-i drept, mai puţin izbitor ca la Stendhal sau Balzac, dar totuşi absolut evident, în privinţa acestor două caractere esenţiale există o concordanţă între cei trei scriitori şi întreg realismul anterior; dar atitudinea lui Flaubert faţă de subiectul „său este cu totul diferită. La Stendhal şi Balzac auzim foarte des şi aproarie mereu ce gândeşte scriitorul despre personajele sau evenimentele sale; mai ales Balzac însoţeşte permanent naraţiunea sa de comentarii emoţionante sau ironice, morale, istorice sau economice. Aflăm foarte des şi ceea ce gândesc şi simt personajele, de multe ori în aşa fel încât scriitorul se identifică cu personajul în situaţia respectivă. Aproape nimic din toate acestea la

Flaubert. Opinia sa despre evenimente şi personaje rămâne

neexprimată; şi dacă personajele se manifestă ele însele, scriitorul nu se identifică niciodată cu părerile lor şi nici nu urmăreşte ca cititorul să se identifice cu ele. Auzim, ce-i drept, pe scriitor vorbind; dar el nu-şi dă părerea şi nu comentează.

Rolul său se limitează la a selecta faptele şi a le da expresie verbală, cu convingerea că orice fapt, dacă e exprimat pur şi complet, se interpretează deplin atât pe sine, cât şi pe eroii care participă la el, mult mai bine şi mai

MIMESIS

Complet decât ar putea să o facă o opinie sau o apreciere adăugată, în această convingere, deci în încrederea profundă în adevărul limbajului utilizat cu atâta răspundere, onest şi îngrijit, rezidă arta lui Flaubert.

Aceasta ţine de foarte vechea tradiţie clasică franceză. Elementele ei le găsim încă în versul lui Boileau, caracterizând forţa cuvântului just întrebuinţat (despre Malherbe: *d'un motmis e*n să *place enseigna lepouvoir16*);

Opinii înrudite ne oferă La Bruyère. Vauvenargues spune: // *n'y aurait point d'erreurs qul ne perissent d'elles-memes*, *exprimees clairement31*.

Încrederea lui Flaubert în limbaj merge şi mai departe decât a lui

Vauvenargues: el crede că şi realitatea faptelor se dezvăluie în expresia lingvistică. Flaubert e un lucrător extrem de conştient şi posedă înţelegere critică pentru artă într-un grad neobişnuit chiar şi în Franţa; în corespondenţa sa, mai ales în cea din anii 1852 – 1854, când a scris *Madame Bovary*

(*Correspondance*, seria a III-a, ediţie adăugită, 1927), găsim multe date edificatoare asupra scopurilor artistice. Toate ajung în ultimă instanţă la o teorie mistică – dar care se bazează în practică, ca orice mistică veritabilă, pe raţiune, experienţă şi disciplină – a cufundării şi uitării de sine în obiectele realităţii, pe care le transformă (*par une chimie merveilleuse3**), făcându-le să ajungă la maturitate lingvistică. În felul acesta, obiectele umplu complet pe scriitor; el uită de sine, inima sa îi serveşte numai pentru a simţi pe a altora şi, dacă această stare, care poate fi realizată prin răbdare fanatică, este atinsă, expresia lingvistică desăvârşită, care cuprinde de fiecare dată obiectul pe deplin şi îl judecă imparţial, răsare de la sine; obiectele sunt văzute

aşa cum le vede Dumnezeu, în esenţa lor reală. La aceasta se mai adaugă o concepţie cu privire la amestecul stilurilor, născută din aceeaşi înţelegere mistic reală; nu există subiecte sublime şi umile; creaţia este o operă de artă înfăptuită imparţial, artistul realist trebuie să imite procedeele creaţiei şi fiecare subiect conţine în esenţa sa, în faţa lui Dumnezeu, tot atâta serios cât şi comic, tot atâta demnitate cât şi josnicie; dacă e redat just şi exact, se găseşte just şi exact şi nivelul stilistic care îi convine; nu e nevoie nici de o teorie generală a nivelurilor stilistice în care subiectele să fie ierarhizate în funcţie de demnitatea lor, nici de analiza scriitorului, care să comenteze subiectul după prezentare pentru o mai bună înţelegere şi o mai justă încadrare; toate acestea trebuie să rezulte din însăşi prezentarea subiectului.

ÎN HOTEL DE LA MOLE 443

Se vede limpede cât de mare e deosebirea între o asemenea concepţie şi etalarea grandilocventă a simţămintelor proprii şi a criteriilor oferite de ele, aşa cum devenise modă prin şi de la Rousseau; o interpretare comparativă a propoziţiei lui Flaubert *Notre coeur ne doit être bon cu*! *sentir celui des* autres39 şi a propoziţiei lui Rousseau de la începutul *Confesiunilor*: *Je sens mon coeur*, *etje connais les hommes***0* ar putea releva pe deplin schimbarea de atitudine survenită aici. Dar şi corespondenţa sa arată clar cu cât obstinat efort a ajuns Flaubert la convingerile sale. Marile teme şi întrebuinţarea liberă, lipsită de responsabilitate, a fanteziei creatoare exercită încă o puternică atracţie asupra lui; din acest punct de vedere, Flaubert priveşte pe

Shakespeare, Cervantes şi chiar şi pe Hugo cu ochi romantici şi blestemă uneori propria sa temă meschină şi mic-burgheză care îl obligă să depună cea mai anevoioasă migală stilistică (*dire a lafois simplement et proprement des choses vulgaires41*); lucru ce merge uneori atât de departe, încât face afirmaţii care contrazic concepţiile sale fundamentale: *„et ce eu il y a de desolant*, *c'estdepenserque*, *meme reussi dans la perfection*, *cela* (Madame

Bovary) *ne peut être que passable et ne sera jamais beau*, a *căuşe du fond meme42*. La care se mai adaugă încă faptul că el, întocmai ca atâţia alţi artişti de seamă din secolul al XIX-lea, îşi urăşte epoca; Flaubert vede cu mare precizie problemele ei şi crizele ce se pregătesc; el vede anarhia internă, acel *manque de base théologique43*, nivelarea social-psihologică, istorismul putred, eclectic, domnia frazelor gata

făcute; dar el nu vede nicio soluţie şi nicio ieşire; fanatica sa mistică a artei este aproape ca un substitut de religie de care se cramponează cu toată puterea şi onestitatea devine adeseori ursuză, meschină, colerică şi nervoasă. Aceasta îl face însă uneori să sufere din dragostea sa nepărtinitoare, comparabilă cu dragostea Creatorului faţă de obiecte. Totuşi, pasajul analizat rămâne neatins de asemenea lacune şi slăbiciuni ale fiinţei sale şi ne permite să observăm, în forma sa pură, efectul concepţiei sale artistice.

Scena ne înfăţişează pe soţ şi soţie la masă, situaţia cea mai cotidiană pe care ne-o putem imagina; în epoci anterioare ea ar fi fost imaginabilă din punct de vedere literar doar ca parte a unei farse, a unei idile, a unei satire.

Aici ea devine un tablou al nemulţumirii; şi anume nu a unei nemulţumiri

36. [El ne-a învăţat ce forţă are cuvântul aşezat la locul lui.]

37. Nu ar exista erori de niciun fel care nu ar dispărea de la sine, la o exprimare limpede.

38. Printr-o chimie miraculoasă.

39. Inima noastră nu trebuie să fie de alt folos decât să simtă inima celorlalţi.

40. Îmi simt inima şi-i cunosc pe oameni.

41. Să spui în acelaşi timp simplu şi potrivit lucruri vulgare.

42… iar dezolant e să te gândeşti că, fie chiar izbutită perfect, aceasta nu poate fi decât acceptabil, fără să fie vreodată frumos, din cauza fondului însuşi.

43. Lipsa unei baze teologice.

444 MIMESIS

Momentane şi trecătoare, ci a uneia cronice, care domină complet o întreagă existenţă, cea a Emmei Bovary. E adevărat că mai târziu urmează diferite evenimente, chiar şi poveşti de dragoste, dar nimeni nu va putea vedea în scena de la masă numai un fragment de expoziţiune dintr-o poveste de dragoste şi nu va fi tentat să numească *Madame Bovary* un roman de dragoste. Romanul este prezentarea unei întregi existenţe umane fără ieşire şi fragmentul nostru reprezintă o parte dintr-însa, care conţine în acelaşi timp întregul. Nimic deosebit nu se întâmplă în această scenă, nici puţin înainte de ea nu s-a întâmplat nimic deosebit. E un moment oarecare al unui ceas care se repetă cu regularitate, ceasul când soţul şi soţia stau la masă împreună.

Cei doi nu se ceartă, nu distingem niciun conflict cât de cât palpabil. Emma e deznădăjduită, dar deznădejdea nu e determinată de vreo catastrofă anumită; n-a pierdut nimic concret, nu doreşte nimic concret. E

Adevărat că ea are multe dorinţe, dar acestea sunt cu totul vagi: eleganţă, iubire, o viaţă variată; o asemenea disperare neconcretă a existat probabil întotdeauna, dar nimeni nu s-a gândit să o ia în serios într-o operă literară;

Asemenea tragic lipsit de formă, dacă putem să-l numim tragic, determinat de propria condiţie în ansamblul ei, a putut fi surprins literar abia prin romantism; probabil că Flaubert e cel care l-a prezentat întâia oară în cazul unor oameni de formaţie spirituală inferioară şi proveniţi dintr-o pătură socială mai joasă; în mod cert el este primul care înţelege atmosfera statică a acestei condiţii psihice. Nu se întâmplă nimic, dar nimicul a devenit ceva greu, sumbru, ameninţător. Cum redă situaţia am văzut; autorul ordonează lingvistic impresiile confuze de nemulţumire trezite în Emma de aspectul odăii, al mâncărurilor, al bărbatului, cu o densă claritate. Şi în rest nu narează decât rareori fapte ce împing repede acţiunea înainte; printre tot felul de tablouri care transformă nimicul cotidianului indiferent în staticul apăsător al repulsiei, al anostului, al falselor speranţe, al decepţiilor paralizante şi al anxietăţilor jalnice, se strecoară un destin omenesc cenuşiu şi comun care se târăşte încetul cu încetul spre sfârşitul său.

Şi situaţia aceasta cuprinde în ea însăşi interpretarea. Cei doi stau împreună la masă; bărbatul nu bănuieşte nimic din starea ei sufletească;

Atât de puţin îi leagă unul de altul, încât nu ajung nici măcar la o ceartă, la o explicaţie, la un conflict deschis. Fiecare este atât de prins în propria-i lume, ea în deznădejdea şi visele ei nedesluşite, el în stupida mulţumire de sine, încât amândoi sunt complet singuri; n-au nimic comun, dar nici ceva propriu, pentru care să merite să fie singuri. Căci fiecare în parte e cufundat într-o lume falsă şi absurdă, care nu poate fi pusă de acord cu realitatea situaţiei sale, încât fiecare pierde posibilităţile vieţii ce i se oferă. Ceea ce se întâmplă cu aceşti doi oameni este valabil pentru aproape toate personajele din

ÎN HOTEL DE LA MOLE

Roman; fiecare din numeroşii oameni mediocri care se mişcă în

cuprinsul său îşi are lumea sa proprie, lumea prostiei mediocre şi stupide, o lume formată din iluzii, obişnuinţe, instincte şi locuri comune; fiecare e singur, niciunul nu poate înţelege pe celălalt, niciunul nu poate face pe celălalt să înţeleagă; nu există o lume comună a oamenilor, deoarece aceasta ar putea lua naştere numai dacă mulţi ar găsi calea spre propria lor realitate autentică, destinată fiecăruia în parte, care ar deveni atunci şi realitatea veritabilă comună tuturor. Este adevărat că oamenii se întâlnesc pentru afaceri şi distracţii, dar întâlnirea nu are un sens de comunitate; ea devine falsă, ridicolă, penibilă şi e plină de neînţelegere, vanitate, minciună şi ură prostească. Flaubert nu ne spune însă niciodată care ar fi lumea adevărată, lumea celor „înţelepţi"; în cartea sa, lumea e compusă numai din prostia ce pierde din vedere adevărata realitate, care nici nu poate fi descoperită; şi totuşi ea există; există în limba scriitorului care demască prostia prin simpla relatare; limba are deci un criteriu pentru prostie şi prin aceasta ia parte şi la realitatea celor „înţelepţi", care altfel nu apare în această carte niciodată.

Şi Emma Bovary, personajul principal al romanului, este complet cufundată în realitatea falsă, în acea *belise humaine*, întocmai ca „eroul" celuilalt roman realist al lui Flaubert, Frederic Moreau din *Education sentimentale*.

Cum se încadrează modul flaubertian de a prezenta asemenea personaje în categoriile tradiţionale de „tragic" şi „comic"? Fără îndoială, existenţa

Emmei e surprinsă în toată profunzimea ei; fără îndoială, categoriile intermediare preexistente, ca de pildă „înduioşătorul", sau „satiricul", sau

„Didacticul", nu pot fi aplicate aici şi adeseori cititorul e impresionat de destinul ei într-un fel care seamănă foarte mult cu mila tragică. Totuşi.

Emma nu este un adevărat erou tragic. Modul în care limba dezvăluie aici stupiditatea, lipsa de maturitate şi neorânduiala vieţii ei, caracterul mizerabil al acestei vieţi în care se împotmoleşte (*toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*) exclude ideea unui tragic autentic şi autorul şi cititorul nu se pot identifica niciodată în aceeaşi măsură cu ea cum se identifică cu eroul tragic; Emma e mereu cercetată, apreciată, condamnată împreună cu întreaga lume în care este prinsă. Dar ea nu este nici comică;

În niciun caz; pentru aceasta e mult prea profund înţeleasă din complicaţia ei fatală; deşi Flaubert nu face deloc „psihologie comprehensivă", ci lasă să vorbească pur şi simplu stările de fapt. El a găsit faţă de realitatea vieţii contemporane o atitudine care diferă complet de atitudinile şi nivelurile stilistice anterioare, chiar şi de ale lui Stendhal şi Balzac, ba tocmai de ale acestora. Am putea-o numi foarte simplu „seriozitate obiectivă". Sună ciudat ca denumire a stilului unei opere de artă literară. Seriozitate obiectivă care încearcă să pătrundă până în profunzimea pasiunilor şi complicaţiilor unei

MIMESIS

ÎN HOTEL DE LA MOLE

Vieţi omeneşti, fără a se emoţiona, sau cel puţin fără a trăda această emoţie;

O atitudine pe care ne aşteptăm să o întâlnim mai degrabă la un preot, un pedagog sau un psiholog decât la un artist. Dar aceştia vor să aibă rezultate practice directe, ceea ce nu-l preocupă pe Flaubert. Prin atitudinea sa – *pas de cris*, *pas de convulsion*, *rien que lafixite d'un regard pensif45* – el vrea să oblige limba să redea adevărul în legătură cu obiectele supuse observaţiei sale: *le style etant a lui tout seul une maniere absolue de voir les* choses46

(*Con*., II, 346). În orice caz, se realizează astfel în ultimă instanţă şi o intenţie pedagogică, de critică la adresa timpului; nu trebuie să ne sfiim a spune acest lucru, chiar dacă Flaubert insistă asupra faptului că el e artist şi nimic altceva decât artist. Cu cât ne ocupăm mai mult de Flaubert, cu atât ne devine mai limpede câtă înţelegere pentru problematica şi caracterul precar al culturii burgheze din secolul al XIX-lea se manifestă în operele sale realiste; şi multe pasaje importante ale corespondenţei confirmă aceasta.

Demonizarea evenimentelor sociale, pe care o găsim la Balzac, lipseşte bineînţeles cu totul; viaţa nu mai spumegă şi nu mai clocoteşte, ci curge vâscoasă şi inertă. Specificul evenimentelor contemporan-cotidiene nu consta pentru Flaubert în acţiuni şi pasiuni răscolitoare, nici în oameni şi puteri demonice, ci în zăbava într-o statică extinsă, a cărei mişcare superficială nu este decât agitaţie goală, pe când dedesubt are loc o altă mişcare, aproape nesimţită, dar generală şi permanentă, încât substratul politic, economic şi social pare relativ stabil şi totuşi supraîncărcat cu tensiune. Niciun eveniment nu pare s-o modifice câtuşi de puţin; dar în concreteţea

duratei, pe care Flaubert ştie să ne-o sugereze atât în evenimentul izolat (ca în exemplul nostru), cât şi în ansamblul tabloului epocii, se arată ceva ca o ameninţare ascunsă: o epocă ce cu stupida ei lipsă de ieşire pare încărcată cu dinamită.

Prin nivelul stilistic al seriozităţii obiective şi principiale din care lucrurile vorbesc singure, orânduindu-se singure în faţa cititorului în funcţie de valoarea lor ca tragice sau comice, ba în majoritatea cazurilor şi de la siue pe ambele planuri valorice, Flaubert a depăşit violenţa şi nesiguranţa romantică în tratarea subiectelor contemporane; evident, concepţia sa artistică păstrează ceva din pozitivismul mai vechi, deşi ocazional el se exprimă foarte aspru cu privire la Comte. Pe baza acestei obiectivităţi au fost posibile alte dezvoltări despre care vom vorbi în capitolele ce urmează. De altfel, puţini dintre urmaşi au înţeles cu aceeaşi claritate şi responsabilitate misiunea de a prezenta realitatea contemporană; bineînţeles că au existat printre urmaşi spirite mai libere, mai spontane, mai bogate decât el.

Tratarea serioasă a realităţii cotidiene, ridicarea unor mai mari grupuri umane cu nivel social inferior la rangul de subiect al unei prezentări problematic-existenţiale pe de o parte, încadrarea personajelor cotidiene comune şi a faptelor în fluxul general al istoriei contemporane, fundalul agitat istoric pe de altă parte – iată, după părerea noastră, bazele realismului modern, şi e natural ca forma largă şi elastică a prozei romaneşti să se fi impus tot mai mult pentru o redare atât de complexă. Dacă nu greşim, Franţa a adus în secolul al XIX-lea cea mai însemnată contribuţie la naşterea şi dezvoltarea realismului modern. Situaţia Germaniei am arătat-o deja la sfârşitul capitolului anterior, în Anglia, evoluţia a fost ca principiu aceeaşi ca şi în Franţa, dar s-a petrecut mai liniştit şi mai treptat, fără prăpastia adâncă dintre 1780 şi 1830; ea începe mult mai devreme şi păstrează mult mai mult timp, până departe în epoca victoriană, forme şi concepţii tradiţionale. Chiar şi în arta lui Fielding (*Tom Jones* a apărut în 1749) există mult mai mult realism energic al vieţii contemporane luate în întregimea ei decât în romanele franceze ale aceleiaşi perioade; nici mişcarea fundalului istoric-contemporan nu lipseşte cu desăvârşire; dar totul e conceput mai degrabă moralist, la distanţă de seriozitatea problematică şi existenţială; pe de altă parte, nici la Dickens, ale cărui opere au început să apară în deceniul al patrulea al

secolului al XIX-lea, nu se resimte aproape nimic din fundalul politic-social, în ciuda puternicului sentiment social şi sugestivei densităţi a *milieu-urilor* sale; pe când Thackeray, care încadrează foarte concret evenimentele din *Vanity Fair* (1847 – 1849) în istoria epocii (anii de dinainte şi după Waterloo), păstrează în genere fără multe modificări concepţia moralistă, semisatirică şi semisentimentală, care s-a transmis din secolul al XVIII-lea. Trebuie să renunţăm din păcate să vorbim chiar şi în liniile cele mai generale despre naşterea realismului rus modern (*Suflete moarte* a lui Gogol a apărut în 1842, povestirea *Mantaua* încă în 1835); lucrul este imposibil pentru scopul urmărit de noi, dacă nu putem citi operele în original. Ne vom mulţumi să amintim influenţa pe care a exercitat-o mai târziu.

44. Fără strigăte, fără convulsii, doar cu fixitatea privirii gânditoare.

45. Stilul fiind prin sine însuşi o manieră absolută de a vedea lucrurile.